







L'ART ET LA MÉDECINE



Corbeil. — Imprimerie Éd. Crété.

L'ART

ET

LA MÉDECINE

PAR

LE Dr PAUL RICHER

MEMBRE DE L'ACADÉMIE DE MÉDECINE

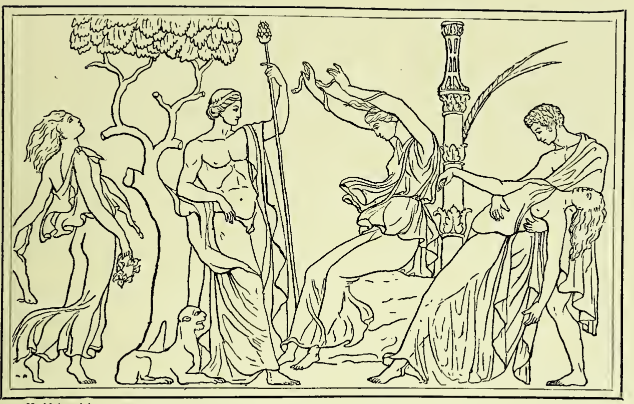


PARIS

GAULTIER, MAGNIER ET Cie

55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS

7, RUE BONAPARTE



H. Meige del.

FIG. 1. — UNE SCÈNE D'ENTHOUSIASME BACHIQUE.

(Bas-relief antique du Musée des Offices, à Florence.)

AVANT-PROPOS

Le génie grec a créé une mythologie où, sous l'apparente fantaisie de la fable, se cachent le plus souvent les inéluctables lois du développement de la pensée humaine, les enchaînements nécessaires et les affinités de ses diverses manifestations. C'est ainsi qu'Apollon n'est pas seulement le dieu de la lumière qui dispense la vie, il est aussi l'archer céleste dont l'action bienfaisante éloigne les fléaux de l'humanité. Il conduit le chœur des Muses loin de la foule et du vulgaire, sur les hauts sommets du Parnasse, au milieu des myrtes et des oliviers. Il inspire le poète et souffle le génie. Mais il est aussi le divin Médecin qui a donné sa science à son fils Asclépios pour soulager les maux des mortels qui l'implorent. Il est le dieu des Arts, il est le dieu de la Médecine.

Ce rapprochement que l'antiquité grecque avait marqué d'un trait si décisif, semble s'être perpétué dans la suite des âges, et l'œuvre des artistes de tous les temps témoigne que l'Art ne s'est jamais complètement désintéressé des choses de la Médecine, où il a même puisé parfois ses meilleures inspirations.

Un jour, notre illustre et regretté maître, le professeur Charcot, visitant à Gênes, l'église Saint-Ambroise, s'arrêtait saisi à la vue d'une peinture de Rubens représentant une scène d'exorcisme. Il était frappé du spectacle

que lui offrait la possédée, tableau criant de vérité et paraissant emprunté trait pour trait aux scènes convulsives qui se passaient journellement dans son service de la Salpêtrière. J'avais à ce moment l'honneur d'être son interne. Tel fut le point de départ de nos communes recherches médico-artistiques sur la « grande névrose ». Elles furent consignées dans un ouvrage spécial : *Les Démoniaques dans l'Art*. Plus tard, nous étendîmes nos investigations à l'interprétation artistique des autres maladies et des difformités en général. Ce fut l'objet d'un second volume : *Les Malades et les Difformes dans l'Art*.

Entre temps, j'avais fondé, avec le concours de mes amis Gilles de la Tourette et Albert Londe, sous les auspices de notre maître, une publication périodique, la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, dont le but était de mettre largement à contribution, dans l'étude des maladies nerveuses, les documents figurés, dessins ou photographies. Dans ce journal, qui compte aujourd'hui douze années d'existence, une large place a toujours été réservée à la critique scientifique des œuvres d'art ayant quelque rapport avec la médecine. C'est ainsi que nous avons pu publier, en outre de nos propres travaux, d'intéressantes recherches de nos collègues sur des sujets analogues, et en particulier les très consciencieuses études qu'un de nos élèves, le Dr Henry Meige, a entreprises sur nos conseils et poursuivies avec un succès auquel nous sommes heureux d'applaudir [1].

Il me semble le moment venu de réunir en un faisceau les traits principaux de ces travaux épars, en les complétant sur certains points s'il y a lieu. Il en ressortira l'évidente preuve des liens étroits qui unissent l'Art à la Science. Une fois de plus, le mythe grec sera confirmé. Et nous placerons cet ouvrage, pieux *ex-voto* et reconnaissant hommage, sous les auspices du dieu protecteur des Muses et de la Médecine.

1. Nous aurons l'occasion, dans le cours de cet ouvrage, d'en signaler les points les plus intéressants.



FIG. 2. — PHILOCTÈTE.

(Pierre gravée antique, d'après M. A. Malati.)



Naya. Phot.

FIG. 3. — LA SAIGNÉE.
(Miniature du bréviaire Grimaini.)

INTRODUCTION

Laissant de côté toutes les considérations générales sur cette très intéressante question des rapports de l'Art et de la Science, je veux simplement montrer ici quelle part les artistes ont faite, dans leurs œuvres, à la représentation des maladies et des difformités. Cette part est plus grande qu'au premier abord on le pourrait croire. Elle existe à toutes les époques, aussi bien chez les artistes modernes que chez ceux de la plus haute antiquité.

Il ne sera pas question ici de toutes les figures de monstres, êtres hybrides et fabuleux, formés de parties appartenant à des êtres distincts, tels que sphinx, centaures, sirènes, chimères, etc. Ces inventions, réglées souvent par les mythes religieux, sorties des légendes des temps héroïques, ne sont pas toujours cependant les enfants capricieux de la seule imagination. Leur création plastique paraît soumise à certaines lois dont nous parlerons ailleurs, mais qui ne rentrent pas dans le cadre de la présente étude.

Je pourrais en dire autant des œuvres de la caricature en général. Destinées à mettre en saillie un trait particulier, elles s'éloignent volontairement de la nature. Mais, dans bien des circonstances, l'artiste n'en a pas moins été conduit à la regarder de très près, car, si elle est la gardienne de l'éternelle beauté, elle est aussi la mère des plus audacieuses laideurs. Et il est aisé de reconnaître que certains types de la caricature dérivent en ligne directe de la copie d'une difformité naturelle. Le Bouffon du ciel égyptien a été doté des malformations du nain. Nous signalerons plus loin plusieurs statuettes antiques représentant, avec une intention caricaturale évidente, des pygmées

bossus ou à jambes torses, qui ne sont que des reproductions fidèles ou relatives de la nature, auxquelles l'art n'a rien eu à ajouter.

Les circonstances dans lesquelles les artistes ont eu à copier la difformité naturelle nous paraissent avoir été les suivantes :

1° Lorsque, dans une intention caricaturale, avec l'idée de rendre un grotesque, l'artiste a trouvé dans une difformité naturelle un modèle qu'il a su saisir au passage, et dont la copie a suffi pour atteindre le but qu'il se proposait. On sera peut-être surpris de reconnaître, preuves en main, que telle œuvre, qui ne semble être que le produit du hasard ou d'une imagination déréglée, n'est en somme que l'imitation scrupuleuse, réaliste, servile même d'un modèle ; 2° dans les portraits de personnages porteurs de difformités naturelles : les bouffons et les nains des cours royales, dont il existe de si nombreuses images authentiques, en sont des exemples ; 3° enfin, dans la représentation des scènes de maladies ou de guérisons miraculeuses ; les démoniaques tiennent ici le premier rang et, à leur suite, viennent tous les infirmes, estropiés, paralytiques, lépreux, etc., ou simplement malades, qui figurent dans un grand nombre d'œuvres d'art mises au rang des chefs-d'œuvre.

Sans entrer dans aucune théorie sur la nature, les conditions et le but de l'Art, nous nous contenterons, pour l'instant, de suivre les artistes dans leurs conceptions, et de mettre en valeur les morceaux dans lesquels ils n'ont pas craint de copier, non plus des types de perfection choisis avec soin, mais des infirmités, des difformités, des maladies, les erreurs, les déviations, les aberrations de la nature.

C'est, si l'on veut, l'invasion de la pathologie dans l'Art. Peut-être un tel sujet soulèvera-t-il les appréhensions de quelques esprits délicats, amoureux des belles formes, auxquels répugnent la vue des infirmités humaines et les dissertations dont elles peuvent être l'objet. Nous pourrions répondre que la faute première en est aux artistes. Qu'ils se rassurent, cependant, nous nous garderons de faire montre ici d'une érudition facile, nous ne traiterons les questions spéciales que dans les limites nécessaires pour la compréhension des œuvres artistiques que nous nous proposons d'examiner.

On nous dira que l'Art vit de conventions et de mensonges, qu'il est au-dessus, tout au moins en dehors, de la Science, et n'a rien de commun avec elle. Les habitudes d'analyse, de morcellement du travail, de spécialisation,

qui sont à la fois une des conséquences et des sources du progrès moderne, semblent favoriser ce sentiment. Mais il ne faut pas que le détail empêche de voir l'ensemble, que les arbres masquent la forêt. Vus de haut, Science et Art ne sont plus que deux manifestations d'un même phénomène, deux faces d'un même objet. « Savoir, a dit M. Ernest Chesneau, est la seule base de l'infaillibilité de l'Art. Savoir et bien savoir — la pensée appuyée sur ce levier se fortifie, se contrôle elle-même, et possède pour se manifester, non seulement l'expression exacte et incontestable, mais aussi la conscience raisonnée de cette exactitude. Quelle plus grande joie morale ? »

C'est ce que les artistes ont compris depuis longtemps, et, dans la pratique, l'union est faite entre l'Art et la Science.

Nous nous proposons, d'ailleurs, d'entreprendre dans un prochain ouvrage la démonstration régulière des rapports intimes qui relient entre elles ces deux grandes manifestations de l'activité humaine. Je me bornerai à présenter ici quelques courtes considérations, plus spécialement en rapport avec l'objet qui nous occupe.

Un grand artiste, qui fut en même temps un grand penseur, Léonard de Vinci, a parfaitement défini le rôle de la Science lorsqu'il dit : « D'une manière générale, la Science a pour office de distinguer ce qui est impossible de ce qui est possible. L'imagination, livrée à elle-même, s'abandonnerait à des rêves irréalisables : la Science la contient en nous enseignant ce qui ne peut pas être. Il ne suit pas de là que la Science renferme le principe de l'Art, mais qu'on doit étudier la Science ou avant l'Art ou en même temps, pour apprendre dans quelles limites il est contraint de se renfermer [1]. »

Dans la représentation du corps humain, par exemple, il est des lois que l'artiste ne saurait enfreindre, des limites que sa fantaisie ne saurait dépasser. L'anatomie est une science qui prête à l'artiste un concours nécessaire pour la création de ses plus belles conceptions. Mais, dans ses déviations, la nature n'obéit-elle plus à des lois ? Et ici nous touchons au sujet qui nous intéresse plus particulièrement à cette heure. Suffit-il pour faire un bossu de lui courber la colonne, un bancal de lui tordre le pied, un nain de lui

1. Cité par M. Félix Ravaisson-Mollien, *in* art. Dessin du *Dictionnaire pédagogique*.

rapetisser la taille? La réponse a déjà été donnée par Diderot, à qui l'on doit tant d'excellentes pages sur le naturalisme dans les Beaux-Arts. « La nature, dit-il, ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. » Et plus loin : « ... Un nez tors en naturel n'offense point parce que tout se tient; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la suivent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est, ce nez sera mal. Pourquoi? C'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé. » — « Tournez vos regards vers cet homme, ajoute-t-il encore, dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'affaissaient; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun qui convenait le mieux à ce système hétéroclite, le visage a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure; n'en montrez que les pieds à la nature, et la nature dira, sans hésiter : « Ces pieds sont ceux d'un bossu... »

Ces idées de Diderot étaient précisées et scientifiquement formulées, il y a une quarantaine d'années, par Charcot et Dechambre au sujet d'une étude sur un buste d'Ésope, dont il sera d'ailleurs parlé plus loin : « La Médecine, écrivaient-ils, est en possession de décider si telle ou telle imperfection de traits, d'attitude ou de conformation appartient à la nature ou au ciseau, et si conséquemment elle accuse chez l'artiste ou une grande habileté ou une grande impéritie. Il n'est, pour ainsi dire, pas d'irrégularité morphologique absolument circonscrite; ce n'est jamais qu'un centre d'où émanent, dans les parties environnantes et parfois à une grande distance, des caractères spéciaux entièrement subordonnés à la nature, au siège, au degré de la difformité, et qui la traduisent selon des règles fixes et nécessaires [1]. »

Ces études sur la représentation artistique de la Maladie nous paraissent offrir deux genres d'intérêt : elles montrent comment les artistes ont su allier au culte du beau la recherche scrupuleuse de la nature; elles introduisent, en outre, dans les arts plastiques, un nouvel élément de critique, qui relève au

1. *De quelques marbres antiques concernant des études anatomiques*, par J.-M. Charcot et A. Dechambre (*Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, t. IV, nº 25, 1857).

premier chef de la Science, et dont il appartient plus spécialement aux médecins d'établir la signification et la portée.

L'Art n'a rien à redouter de ce contrôle qui, lorsqu'il est exercé par l'artiste lui-même sur ses propres œuvres, devient une force nouvelle. « La parenté qui lie l'Art à la Science, a dit H. Taine, est un honneur pour lui, comme pour elle ; c'est une gloire pour elle de fournir à la beauté ses principaux supports, c'est une gloire pour lui que d'appuyer ses plus hautes constructions sur la vérité. »



FIG. 4. — UN INFIRME, PAR J. CALLOT.

(Eau-forte.)



Alinari, phot.

FIG. 5. — LES MIRACLES DE SAINT HYACINTHE, PAR FRANCESCO COSSA.

(Pinacothèque du Vatican.)

CHAPITRE PREMIER

LES DÉMONIAQUES

Je préviendrai tout d'abord le lecteur qu'il n'a point à s'étonner d'un mot qui reviendra souvent sous ses yeux, mais avec une signification bien différente de celle qui a prévalu dans le monde, alors que la Science n'avait point déterminé la série des accidents qu'il caractérise. Ce mot doit entrer désormais dans le langage courant sans exciter les mêmes susceptibilités qu'au temps où il ne s'appliquait qu'à des phénomènes qui paraissaient impliquer nécessairement une certaine excitation morbide des sens.

Dans l'esprit du plus grand nombre, cette dénomination « l'hystérie » emporte avec elle l'idée d'une affection spéciale au sexe féminin. Il est démontré aujourd'hui qu'elle se rencontre également chez les hommes, et s'y montre, à peu de chose près, avec les mêmes symptômes.

Mon intention ici est de montrer la place que les accidents extérieurs de la névrose hystérique ont prise dans l'Art, alors qu'ils étaient considérés non point comme une maladie, mais comme une perversion de l'âme due à la pré-

sence du démon et à ses agissements. Car, si la grande névrose n'a guère été étudiée, d'une façon raisonnée et méthodique, que dans ces derniers temps par Charcot et son école, elle n'en est pas moins une affection fort ancienne, et ne saurait être en aucune façon considérée, ainsi qu'on s'est plu si souvent à le répéter, comme la maladie spéciale de notre siècle.

Il n'est pas difficile d'en retrouver les traces jusque dans la plus haute antiquité. Mais c'est surtout dans l'histoire des possessions démoniaques qui ont désolé le moyen âge qu'il est aisé de la reconnaître, grâce aux nombreux documents auxquels ont donné lieu ces étranges et mystérieuses manifestations.

Les récits que les témoins oculaires et certainement véridiques ont laissés des faits et des gestes des possédés ne laissent aucun doute à cet égard. L'interprétation surnaturelle que les contemporains ne pouvaient pas ne pas donner de ces phénomènes si extraordinaires disparaît au fur et à mesure que l'investigation scientifique étend ses recherches et que la science moderne recule les limites de ses conquêtes.

Évidemment la lumière n'est pas également faite sur tous les points de cet obscur domaine. Mais, grâce aux travaux des Calmeil et des Charcot, pour ne nommer que les disparus, la part de la grande hystérie dans les anciennes épidémies démoniaques est aujourd'hui surabondamment démontrée.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement en ce moment, c'est que les possessions démoniaques, dont l'histoire nous a conservé de longs et minutieux procès-verbaux, sont en quelque sorte décrites avec non moins de force et de véracité dans les œuvres d'art. Des miniatures, des plaques d'ivoire, des tapisseries, des bas-reliefs en bronze, des fresques, des tableaux, des gravures ont retracé des scènes d'exorcisme et figuré les attitudes et les contorsions des « possédés », dans lesquelles la science retrouve aujourd'hui les traits précis d'un état purement pathologique. Ces documents, empruntés au domaine des arts, confirment pleinement les autres preuves que nous fournit en grand nombre l'histoire écrite.

Et si des œuvres d'artistes ont pu fournir à la science un appoint sérieux pour établir l'existence ancienne de la grande névrose, peut-être nos études techniques peuvent-elles, par un juste retour, être de quelque utilité en fournissant à la critique de nouveaux et solides éléments d'appréciation sur le génie et la méthode de certains maîtres.

L'antiquité, dont nous verrons plus loin la curieuse contribution au chapitre des grotesques et des difformes, ne nous a donné, sur les convulsionnaires, qu'un très petit nombre de documents qui relève de l'interprétation médicale. Nous en renvoyons l'étude à la fin de ce chapitre, parce qu'en raison de la différence du milieu et des croyances, ils forment véritablement un groupe à part.

Les premières représentations de démoniaques que nous ayons rencontrées datent du ve et du vi^e^ siècle. Elles ont surtout un caractère sacré. Plus tard, au moyen âge, elles reproduisent des scènes de la vie des saints et sont du domaine essentiellement religieux.

A l'époque de la Renaissance, elles suivirent le développement du luxe dans les églises, puis, avec les maîtres italiens et avec Rubens, elles prirent un aspect particulièrement somptueux.

Les artistes espagnols se sont exclusivement attachés à reproduire les caractères de l'extase sur le visage et dans les gestes. En revanche, l'école de Breughel, sérieuse sous sa forme excessive et caricaturale, nous a fourni des renseignements d'une valeur toute particulière, restituant, avec les mœurs populaires, les symptômes précis de la grande névrose, à propos des processions dansantes, désignées sous le nom de « danse de Saint-Guy ».

Au xviiie siècle, avec les convulsionnaires de Saint-Médard au tombeau du diacre Pâris, les scènes revêtirent un caractère plus spécialement anecdotique.

Dans les plus anciennes représentations de démoniaques, qui ne remontent pas, ainsi que je viens de le dire, au delà des ve et vi^e^ siècles de l'ère moderne, la possession est figurée d'une manière toute conventionnelle. La présence du démon sous une forme visible, au moment où il quitte le corps de sa victime, est le signe le plus typique qui permette de reconnaître les scènes d'exorcisme. Nous verrons qu'il en existe quelques autres de moindre importance.

Les Grecs avaient figuré l'âme à la sortie du corps sous la forme d'un petit fantôme, l'*eidôlon*, gardant la ressemblance du corps, ou bien sous les traits d'une petite figure nue, ailée et toujours peinte en noir. Il semble que ce dernier mode de représentation d'une substance spirituelle ait guidé les artistes chrétiens dans leurs premières figurations du démon, qui est reproduit sous la

forme d'une sorte de génie, d'un petit être nu, parfois ailé, s'échappant soit de la bouche, soit du crâne de l'exorcisé.

Plus tard, cette figure d'exorcisé prend des traits plus précis ; le démon a des cornes, une queue, des griffes; il revêt même les formes d'animaux les plus étranges; et jusque chez les grands artistes de la Renaissance nous retrouvons cette tradition, sous la forme de quelques petits diables qui se sauvent dans un coin du tableau. Mais ici le symbole devient l'accessoire, et le démoniaque lui-même possède ces caractères de réalité saisissante sur lesquels nous aurons à insister dans le cours de ce chapitre, à propos des peintures du XVI[e] siècle.

L'imagerie populaire et religieuse nous a légué un assez grand nombre de scènes de possession. Pour honorer les saints, suivant la coutume chrétienne, on avait l'habitude de les représenter dans une des circonstances de leur vie qui avaient décidé de leur sainteté ; cette circonstance devenait en outre la raison d'une dévotion toute spéciale. C'est ainsi que des saints qui, pendant leur vie, s'étaient fait remarquer par leur pouvoir sur les malades qui nous occupent, étaient habituellement figurés exorcisant les démoniaques. La plupart de ces figures de possédés créées par l'imagerie religieuse n'offrent guère qu'un intérêt historique, et ne sauraient fournir aucun document sérieux à la thèse de l'ancienneté que nous formulions en commençant.

Lorsqu'un artiste avait à reproduire une scène de possession, il devait d'abord se demander à quels signes extérieurs on pouvait reconnaître les possédés et, à défaut de la nature, chercher à se documenter dans les livres de l'orthodoxie. Or, il est curieux de rechercher les indications qui pouvaient lui provenir de cette source. Sans parler des signes qui ne peuvent se traduire par aucun trait plastique, tels que la divination des pensées non exprimées, l'intelligence des langues étrangères, la connaissance des événements futurs ou présents qui se passent dans des lieux éloignés, l'exaltation subite des facultés intellectuelles, le Rituel des exorcismes signale, comme signes de possession, les deux faits suivants : développement des forces physiques supérieures à l'âge et au sexe de la personne chez laquelle elles se manifestent ; suspension en l'air du corps du possédé pendant un temps considérable. Or, il faut noter qu'aucune des œuvres que nous connaissons ne représente le démoniaque dans cette position contraire à toutes les lois physiques et vraiment surnaturelles

qu'indique le Rituel. Par contre, un déploiement de force exagéré qui devient l'occasion d'une scène tumultueuse et nécessite la présence d'aides nombreux pour maintenir le possédé, se trouve être l'un des thèmes les plus fréquemment adoptés par les artistes.

L'Ancien Testament avait aussi parlé de la violence excessive de l'agitation démoniaque. « Cet homme, dit saint Marc, en parlant du possédé de Gérasa, ne pouvait plus être lié par personne, même avec des chaînes. Car, souvent couvert de chaînes et les fers aux pieds, il avait rompu ses chaînes et brisé ses fers, et nul ne pouvait le dompter. » Cette coutume d'enchaîner les possédés avait continué au moyen âge, et la présence de liens de toute sorte, cordes fixant les mains en croix, lourdes chaînes réunissant le cou, les poignets et les chevilles, fers meurtriers aux pieds et aux mains, se retrouve dans maintes figures de possédés, depuis les plus anciennes jusqu'aux plus récentes.

Certains artistes, surtout les anonymes des représentations populaires, n'ont vu dans les possédés que ces extraordinaires « agités » dont les mouvements n'obéissent à aucun rythme, à aucune loi. D'autres, au contraire, qui, au lieu de s'en rapporter à leur seule imagination, ont cherché leur modèle dans le spectacle des scènes d'exorcisme qui se passaient autour d'eux, ont donné à cette agitation convulsive une forme précise, marquée de traits saisis sur le vif, et qui ont, au double point de vue de la Science et de l'Art, un intérêt considérable.

Ce sont ces traits « nature » que nous nous sommes donné mission de rechercher dans l'œuvre touffue des peintres de la « Possession ». Les maîtres de la Renaissance nous ont fourni une riche moisson. Certaines de leurs œuvres, ainsi que nous le montrerons plus loin, celles du Dominiquin, d'André del Sarte, de Rubens, pour ne citer que les plus célèbres, portent avec elles les preuves d'une scrupuleuse observation de la nature. Nous retrouvons dans la figure du possédé tout un ensemble de caractères et de signes que le hasard seul n'a pu réunir, et des traits si précis que l'imagination ne saurait les avoir inventés. Bien plus, nous pouvons ajouter que, du moins dans les cas particuliers dont il s'agit, le modèle dont s'est inspiré le peintre n'était autre qu'un sujet atteint de grande hystérie, et ce n'est pas une des moindres preuves de la perspicacité et de la sincérité de l'artiste que ce diagnostic rétrospectif d'une affection nerveuse alors méconnue et attribuée à une cause surnaturelle. Il nous

faut ajouter que d'autres artistes, il est vrai, parmi lesquels se place Raphaël, ont peint des démoniaques dont les convulsions ne répondent à rien d'essentiellement réel, ni même de connu.

On peut constater d'une façon générale qu'au fur et à mesure que l'Art, quittant le langage symbolique, se transforme par l'étude détaillée de la nature, la figure du démoniaque dépouille les signes de la convention archaïque ou de la fantaisie personnelle pour revêtir des caractères puisés dans la réalité, et qu'il nous a été facile de reconnaître, pour la plupart, comme appartenant à la grande névrose hystérique. Au démoniaque sacré, au possédé convulsionnaire pour lequel le médecin ne soupçonnait nul remède, et dont le prêtre ou le juge s'emparait, convaincu qu'il opérait sur une âme hantée par le démon, a succédé un malade dont le crayon ou le pinceau note toutes les attitudes, toutes les nuances de physionomie, venant ainsi au secours de la plume, qui ne peut tout décrire dans les effets extérieurs de cette étrange et cruelle maladie.

Pour mettre un peu d'ordre dans l'exposé qui va suivre, je classerai les documents figurés relatifs à l'hystérie et aux démoniaques en plusieurs groupes, et j'étudierai successivement :

Les anciens documents;

Les peintures;

Les sculptures;

Les représentations populaires; puis :

Les danseurs de Saint-Guy;

Les convulsionnaires de Saint-Médard;

Les démoniaques convulsionnaires d'aujourd'hui;

Les extatiques; et enfin :

Les possédés des dieux dans l'art antique.

§ I. — ANCIENS DOCUMENTS

Les plus anciennes figurations de possédés reproduisent les scènes de l'Évangile dans lesquelles Jésus exerce son pouvoir sur l'esprit du mal, en le chassant du corps des malheureux dont il a pris possession. Une des plus fréquemment représentées est celle qui eut pour théâtre le pays des Géraséniens.

Jésus, à peine débarqué sur le territoire de Gérasa, voit arriver à lui, sortant des tombeaux dont il faisait sa retraite ordinaire, un homme possédé d'un nombre considérable de démons, et qui brisait les chaînes et les fers dont on l'accablait. Nul ne le pouvait dompter. Sur son ordre, les démons entrèrent aussitôt dans des pourceaux paissant non loin de là. Tout le troupeau se précipita dans la mer où il périt.



FIG. 6. — LE POSSÉDÉ DE GÉRASA.

(Mosaïque de Ravenne, ve s.)

Une mosaïque de Ravenne[1] (ve siècle) reproduit ce miracle (Fig. 6); l'artiste nous montre le possédé alors qu'il est délivré de sa légion de diables. Il est à genoux aux pieds de Jésus, les deux mains tendues en avant, la tête légère-

1. Depuis que ce livre est sous presse, la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* a publié une très intéressante étude d'ensemble de M. Jean Heitz sur les démoniaques et les malades dans l'art byzantin. Aux documents que j'avais déjà signalés avec Charcot et qui sont les plus importants et les plus caractéristiques de la belle époque byzantine (on les retrouvera avec d'autres dans cet ouvrage), il en a ajouté un grand nombre d'inédits qui permettent de suivre les différentes phases de l'art byzantin depuis ses débuts jusqu'aux époques de décadence. C'est avec plaisir que nous voyons M. Heitz s'attacher à mettre en valeur le double intérêt par nous signalé de ces études de critique scientifique des œuvres d'art, tant au point de vue de l'histoire de la médecine qu'au point de vue de la critique artistique elle-même.

ment inclinée, le regard fixé à terre dans une attitude d'humilité et d'action de grâce. Le miracle est opéré, et ceux qui viendront désormais vers Jésus pourront voir, ainsi que le dit la Bible, celui que le démon tourmentait, calme, habillé et dans son bon sens.

Dans cette figure, l'artiste a pour ainsi dire tourné la difficulté, en choisissant le moment où la délivrance est un fait accompli. Elle est comme le type d'une série dont nous trouverons des spécimens à toutes les époques, et dont l'intérêt est en dehors des signes de la possession elle-même. Quant à ces signes, nous savons qu'ils sont de deux sortes, naturalistes ou conventionnels, et dans toute la période archaïque, ce sont ces derniers qui dominent. Nous voyons alors les chaînes aux pieds et aux mains, et quelquefois au cou, devenir comme le symbole de la possession. Il en est de même de la nudité qui est, dit le comte Grimoüard, l'attribut du vice personnifié, des démons, des damnés et même des possédés, comme étant momentanément sous la puissance du démon. Si nous ajoutons la présence déjà signalée d'un génie, souvent ailé, qui s'échappe de la tête du possédé, nous aurons l'ensemble des signes les plus caractéristiques des possédés de cette première époque. Mais ces traits sont indépendants de la pose du personnage lui-même qui exprime une agitation plus ou moins naïvement rendue. Et sur ce dernier point, on peut encore relever plusieurs signes traditionnels qui sont la flexion des jambes, une torsion violente de la tête et le hérissement des cheveux.



FIG. 7. — LE CHRIST DÉLIVRANT UN POSSÉDÉ.

(Ivoire du ve siècle, fragment de la couverture d'un évangéliaire de la bibliothèque de Ravenne.)

Un ivoire [1] de la même époque que la mosaïque dont il vient d'être question (ve siècle), fragment de couverture d'un évangéliaire de la bibliothèque de Ravenne (Fig. 7), retrace une scène d'exorcisme dans laquelle le possédé, délivré par le Christ, nous offre un bel exemple de la façon barbare dont ces malheureux étaient parfois enchaînés. Non seulement les chevilles et les poignets sont réunis par de lourdes chaînes, mais, des deux poignets, partent deux autres chaînes qui se rejoignent autour du

1. Cet ivoire est signalé par Gori dans *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III. La planche VIII en donne une reproduction par la gravure.

cou. Debout, le pauvre démoniaque étend les bras autant que les liens dont il est accablé peuvent le lui permettre ; il a les jambes légèrement fléchies, comme pour s'éloigner. De son crâne, une petite forme humaine qui étend les bras sort à demi. Le Christ tient une croix de la main gauche, et lève la droite vers l'énergumène en faisant le geste consacré, la paume tournée en avant, l'index et le médius étendus, pendant que les deux derniers doigts sont fléchis.

Tels sont les deux plus anciens documents figurés touchant les possédés dont nous avons eu connaissance.

Une miniature d'un manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence (VIe siècle) se rapporte vraisemblablement à un sujet analogue (Fig. 8). Nous en avons trouvé une reproduction dans l'ouvrage du comte Grimoüard de Saint-Laurent sur l'art chrétien. Elle paraît, en effet, représenter un énergumène avec une figure ailée qui s'élève au-dessus de lui. L'auteur ne semble pas très fixé sur la signification précise de ce dessin. Il incline à y voir une scène de magie, à cause de la présence, à la partie supérieure, d'un personnage qui n'est pas représenté ici, et que le costume fait reconnaître pour une puissance du bien sous l'influence de laquelle le charme est détruit. Peut-être pourrait-on voir là une scène d'exorcisme. Je n'ai d'ailleurs cité ce document qu'en raison de la rareté des sujets de ce genre à cette époque.



FIG. 8. — ÉNERGUMÈNES.

(Miniature. Manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence. VIe siècle.)

Plus tard, au contraire, à partir du IXe siècle, les figurations de possédés se multiplient. Parmi les curieuses fresques de l'église de Saint-Georges, à Oberzell, dans l'île de Reichenau, lac de Constance, décrites par F. Kraus [1], et qui datent du Xe ou XIe siècle, il en est une, parmi les plus importantes, qui représente l'exorcisme du possédé de Gérasa (Fig. 9). Elle est ainsi décrite par cet auteur : « Dans le fond de la scène, on aperçoit la cité des Géraséniens. A gauche, le Seigneur s'avance hors d'un

1. F. Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskische zu Oberzell in der Reichenau*. Fribourg en Brisgau, 84.

portique orné de draperies avec huit de ses disciples, et il étend la main droite pour bénir le possédé. Celui-ci, vêtu seulement d'une chlamyde, accourt vers lui dans une grande animation. Ses bras sont rejetés en arrière. Un petit démon ailé sort de sa bouche ; à droite, on voit les démons qui s'emparent des cochons, et les gardes de Gérasa effrayés qui s'enfuient avec leurs piques. »

Nous ajouterons à cette description quelques détails relatifs à la figure du possédé. Les traits du visage contractés témoignent d'une intention naturaliste que nous n'avons pas encore trouvée jusqu'ici. Il s'avance, les membres infé-



FIG. 9. — L'EXORCISME DU POSSÉDÉ DE GÉRASA.

(Fresque de l'église Saint-Georges, à Oberzell, dans l'île de Reichenau, XIe siècle.)

rieurs fléchis, suivant la formule qui s'établira plus tard. Quant aux membres supérieurs, ils sont comme retournés, et leur dessin témoigne d'une grande inexpérience. Il semble que l'artiste ait voulu, par cette torsion invraisemblable des bras, indiquer la violence extrême des convulsions démoniaques, mais il a été mal servi par une science insuffisante. En admettant même, comme le suppose Kraus, que les mains soient considérées comme liées derrière le dos, la même critique subsiste.

Mais c'est surtout dans les manuscrits grecs ou latins que nous rencontrons de nombreuses scènes d'exorcisme. J'en citerai quelques curieux exemples.

Un sacramentaire de Metz (IXe siècle), qui se trouve à la Bibliothèque nationale (n° 9428, fonds latin), est orné, à la page 91, d'une fort intéressante vignette

qui nous renseigne sur la pratique des exorcismes à cette époque (Fig. 10). Un saint moine exorcise à la fois deux femmes possédées, l'une à droite, l'autre à gauche. De ses deux mains étendues, il fait le geste hiératique, pendant qu'il lit les prières consacrées sur un gros missel qu'un diacre lui présente. Cheveux au vent, les deux possédées crachent leur diable, non sans de violentes



FIG. 10. — SCÈNE D'EXORCISME.

(Miniature. Lettre ornée d'un sacramentaire de Metz. IXe siècle. Bibliothèque nationale, nº 9428, fonds latin.)

agitations. Celle de droite lève le bras gauche, pendant qu'elle s'enfonce le poing droit dans l'estomac en sautant sur la pointe des pieds. Celle de gauche, légèrement renversée en arrière, a les deux mains derrière le dos, très vraisemblablement liées par les poignets, comme le possédé d'Oberzell.

Nous retrouvons, en effet, cette manière d'attacher les possédés très fréquemment représentée. Un manuscrit grec, entre autres, du XIe siècle, nous en fournit de nombreux exemples (nº 74, fonds grec). Ici, toutes les scènes d'exorcisme ont trait à la vie du Sauveur. Il n'y en a pas moins de huit. Et les possédés, figurés assez sommairement, ont tous les traits conventionnels que nous avons signalés. Ils sont nus, le milieu du corps à peine voilé par un linge ; le plus souvent, les mains sont attachées derrière le dos, les cheveux se



FIG. 11. — LE CHRIST DÉLIVRE UN POSSÉDÉ ET GUÉRIT DES MALADES.
(Miniature d'un manuscrit grec du XIe siècle. Bibliothèque nationale, fonds grec, nº 74.)

hérissent, et de petites formes noires ailées s'échappent de leur bouche (Fig. 11). Quant aux poses qu'ils affectent, elles n'offrent rien de caractéristique. Ils semblent se démener ou courir. Et parfois, lorsqu'ils sont plusieurs, l'un d'eux est étendu à terre, tout de son long sur le ventre, aux pieds du Christ qui les exorcise (Fig. 339).

Les manuscrits de l'empereur Otton [1], conservés à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et qui sont également du XIe siècle, contiennent des scènes de possession beaucoup plus importantes. Deux grandes miniatures y sont consacrées : l'une retrace l'épisode du possédé de Gérasa (Saint Marc, ch. V, 4), l'autre celui du fils possédé (Saint Mathieu, ch. XVII, 14). Elles méritent de nous arrêter un instant.

Le possédé de Gérasa, ainsi que nous l'avons déjà dit, demeurait dans les tombeaux et avait les pieds et les mains liés. Aussi voit-on, au bas de l'image, quatre tombeaux. Le malade est debout, mains et pieds liés, vêtu d'une ceinture de couleur sombre, devant le Sauveur qui lève la main et ordonne au diable de le quitter. Un petit fantôme aux longues ailes sort de la bouche du pauvre homme, et dans le bas on voit des figures diaboliques semblables à cheval sur trois cochons qui s'élancent dans l'eau, tandis qu'un quatrième cochon est déjà porté par les vagues.

Je n'ajouterai rien à la description précédente qui est celle qu'en donne

1. Les images des manuscrits de l'empereur Otton ont été reproduites par la photographie dans un ouvrage récent dont nous devons la connaissance à l'obligeance du Dr Schuster (d'Aix-la-Chapelle) et intitulé : *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto in Münster zu Aachen*, etc... Von Stephan Beissel S.-J. Aachen Rudolph Barth., 1886. — C'est à cet ouvrage que nous empruntons les détails que nous donnons ici.

M. Stephan Beissel dans son très intéressant ouvrage sur les manuscrits d'Aix-la-Chapelle comparés aux évangéliaires de Trèves, de Gotha, de Brême et d'Hildesheim, dans lesquels le même exorcisme est représenté d'une façon analogue.

La seconde miniature qui nous intéresse est traitée d'une tout autre façon ;



FIG. 12. — LE FILS POSSÉDÉ.

(Miniature. Manuscrit de l'empereur Otton conservé à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. XIe siècle.)

elle contient, à notre connaissance, la plus ancienne figure de possédé se faisant remarquer par un trait naturaliste décisif, qui n'est autre que l'extension exagérée du torse. Il s'agit de la guérison du fils possédé (Fig. 12).

« Seigneur, s'écrie le père, ayez pitié de mon fils, car il est lunatique et il souffre cruellement ; car souvent il tombe dans le feu et souvent dans l'eau. Et je l'ai présenté à vos disciples et ils n'ont pu le guérir. »

Et l'artiste nous montre le jeune homme au milieu d'une véritable crise, le

tronc violemment courbé en arrière, la tête et les membres contracturés. Son père le soutient avec peine. Derrière le père, sur trois rangs, cinq hommes et une femme appuient sa demande de secours. Tandis que le père est représenté comme un homme riche avec une barbe blanche, des chausses rouges et un habit jaune descendant jusqu'aux genoux, le fils ne porte qu'un long vêtement blanc d'étoffe légère.

« Et Jésus gourmanda le démon, et le démon sortit de l'enfant qui fut guéri sur l'heure même [1]. »

Un bas-relief en bronze de la même époque (XIe siècle), et qui fait partie de la porte de l'église Saint-Zénon, à Vérone, nous fait assister à une scène fréquemment reproduite dans la suite, la délivrance d'une femme possédée (Fig. 13). Et ici la démoniaque n'est pas de mince extraction. C'est la propre fille de l'empereur; aussi est-ce saint Zénon lui-même, évêque de Vérone, qui pratique l'exorcisme.



FIG. 13. — SCÈNE D'EXORCISME.

(D'après un des bas-reliefs en bronze de la porte de l'église Saint-Zénon, à Vérone, XIe siècle.)

J'insisterai ici sur la pose de la possédée, qui n'est pas sans analogie avec celle du fils possédé du manuscrit d'Aix-la-Chapelle.

Vêtue d'une longue tunique collante, elle se renverse en arrière, faisant saillir le ventre proéminent. L'exagération de cette attitude n'a rien d'excessif. Elle compte au nombre des signes que nous observons chez les malades hystériques au cours de leurs crises convulsives. Derrière elle, un moine lui saisit l'avant-bras d'une main, pendant que de l'autre il soutient les épaules et la tête qui se renverse également. En avant, l'évêque mitré, qui tient de sa main gauche l'autre bras de la possédée, élève la main droite et fait le geste de la bénédiction.

Au-dessus, le démon, sous la forme d'un génie, paraît sortir de la bouche de la patiente.

Plusieurs manuscrits du XIIe siècle renferment aussi des scènes de possession naïvement peintes. Je ne ferai que citer un manuscrit grec de la Bibliothèque nationale (Supp. 27) dans lequel, à la page 67, les différents acteurs de la scène

1. Saint Mathieu, XVII, 17.

qui eut pour théâtre le pays de Géraséniens sont disposés, aux différents coins de la page, d'assez pittoresque façon. En marge, sur un verso, est figuré tout seul un Christ byzantin qui exorcise ; plus loin, de l'autre côté du texte, un petit possédé s'avance les cheveux hérissés, les mains liées. Puis, sur le recto d'en face, trois diables chevauchent des pourceaux dont l'un, par une violente ruade, jette à bas son cavalier; enfin tout en bas de la page s'étend la mer bleue où plongent deux pourceaux qu'un diable poursuit.

Mais un bien curieux livre, qui appartient à la même époque, l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, nous offre plusieurs figures de démo-

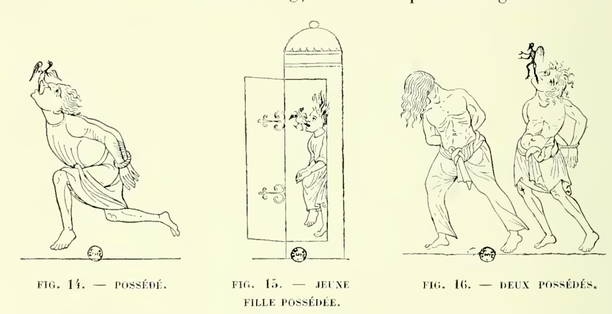


FIG. 14. — POSSÉDÉ. FIG. 15. — JEUNE FILLE POSSÉDÉE. FIG. 16. — DEUX POSSÉDÉS.

(Miniature de l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg.)

niaques d'un intérêt beaucoup plus saisissant. Ici, c'est un possédé vêtu d'une courte tunique. Un genou en terre, les mains liées derrière le dos, le menton en avant, le cou fortement tendu, les cheveux au vent, il rend son diable dans une horrible grimace (Fig. 14). Plus loin, par la porte entr'ouverte d'une sorte de cabanon, on voit une jeune fille les cheveux tout droits sur la tête, une jambe levée, qui expulse aussi son démon (Fig. 15). Enfin, deux autres énergumènes traduisent d'une façon vraiment remarquable, et avec des traits différents, la violence de l'agitation démoniaque. Tous deux ont les mains liées derrière le dos. Le premier, vêtu d'une sorte de pantalon, s'avance en secouant son torse nu d'une telle façon que sa longue chevelure, entièrement retombée en avant, cache tout son visage. Quant au second, simplement vêtu d'une ceinture tombante, la face tournée de côté, les cheveux hérissés, il marche, le ventre en avant, les genoux fléchis et sur la pointe des pieds (Fig. 16).

C'est avec un archaïsme plus naïf qu'un bas-relief de la première moitié du XIIIe siècle représente un possédé. Il se trouve à la cathédrale de Lucques, et au-dessous on lit ces mots : « *Dæmone vexatum salvas, Martine Beate.* »

M. Corrado Ricci le décrit ainsi : « A gauche se trouve le saint avec la croix pastorale dans une main. L'autre main, aujourd'hui brisée, s'élevait certainement dans un geste de bénédiction. Derrière lui sont deux clercs et en avant d'eux le démoniaque. Celui-ci tient la jambe gauche pliée, tandis que les autres figures se tiennent parfaitement droites, mais c'est la seule différence qui le distingue, et vraiment on hésiterait à le croire possédé du démon si, en outre de l'inscription, un petit démon ailé et armé de griffes qui lui piquent la tête ne montrait l'intention de l'artiste[1]. »

La cathédrale de Modène possède également un vieux bas-relief représentant une scène analogue. Nous en trouvons l'indication dans le livre de Ch. Cahier[2] : « Saint Géminien, évêque de Modène, dit cet auteur, fut appelé à Constantinople pour délivrer la fille de l'empereur Jovien, tourmentée par le malin esprit. Un vieux bas-relief, encastré dans la muraille de la cathédrale de Modène, retrace ce fait avec l'inscription que voici :

« *Principis hic natam dat, pulso Dæmone, sanam.* »

Au milieu des formes plus ou moins conventionnelles, gauches et naïves, dont nous voyons les premiers artistes revêtir l'agitation convulsive des démoniaques, il importe de signaler dès maintenant et de classer hors de pair un premier trait naturaliste bien saisissant et vraiment capital, car on le retrouve à chaque instant dans la figuration des possédés, et il domine pour ainsi dire la scène des phénomènes convulsifs. Nous l'avons vu faire son apparition au XIe siècle, dans une miniature du Manuscrit de l'empereur Otton et sur la porte de bronze de l'église Saint-Zénon, à Vérone. Il consiste dans ce renversement exagéré du corps en arrière, que nous voyons journellement se produire sur nos malades à une certaine phase de la grande attaque hystérique, et qu'avec Charcot j'ai désigné sous le nom d'*arc de cercle*[3]. Cette extension forcée du torse était bien faite pour frapper l'imagination des spectateurs. Nous la voyons

1. *Fanfulla della Domenica*, Rome, 25 octobre 1885.
2. *Caractéristiques des Saints*, art. Possédés.
3. *Études cliniques sur la grande hystérie*, 1885.

décrite, avec un grand luxe de détails et dans toutes ses variétés, par les témoins des épidémies démoniaques des XVIe et XVIIe siècles, au milieu des plus étranges contorsions.

La description qu'en donne le capucin Esprit de Bosroger, exorciste de la possession de Louviers, mérite d'être citée :

« O bon Dieu! quels étonnants mouvements, quelles étranges contorsions, quels furieux roulements, tantôt en boule, tantôt en d'épouvantables figures! Quelles fréquentes et rudes convulsions en de si délicates créatures, et avec tant de réitérations et de renforcement!... Ordinairement, les démons, après leurs contorsions et agitations, mettent ces filles ainsi tourmentées en *arc de cercle*, ce qu'ils pratiquent en leur approchant la tête en arrière contre les talons, et les faisant porter sur la face et sur la bouche, les bras raidement étendus, tellement que les reins s'arrondissent comme le dessous d'un arc. *Ce qui arrive presque à toutes et très souvent*, ce que nous avons vu plus particulièrement et plus parfaitement en la sœur de saint Laurent, traitée et pliée de la sorte par son démon Béhémot, laquelle, parfois, est demeurée *en arc accompli pendant une heure*, en deux ou trois reprises [1]. »

En présence des médecins commis par le roi pour les examiner, les religieuses de Louviers tombent dans des attaques convulsives et délirantes. Et l'une d'elles, « sœur Barbe de Saint-Michel, possédée par Ansitif, fille puissante, ramassée, bien colorée, de bonne habitude, grosse et grasse », a des convulsions violentes « et peu communes, portant tout le corps élevé en voûte et en arcade sur le derrière de la tête et sur l'extrémité des talons [2] ».

Un autre auteur dépeint ainsi les convulsions : « Durant ces fureurs et ces rages, elles font d'étranges convulsions et contorsions de leurs corps, et entre autres, se couchent en arrière, *en forme d'arc*, sans y employer leurs mains, et en sorte que tout le corps est appuyé sur leur front autant et plus que sur leurs pieds, et tout le reste est en l'air, et demeurant longtemps en cette posture, et la réitèrent sept ou huit fois [3]. »

1. Esprit de Bosroger, *La piété affligée ou Discours historique et théologique de la possession des religieuses dites de Sainte-Elisabeth à Louviers*. Rouen, 1752, liv. II, ch. I.

2. P. M. (Esc. en M.), *Traité des marques des possédés et preuve de la véritable possession des religieuses de Louviers*. Rouen, M.DC.XCIII ; réimprimé en 1879, p. 29.

3. Jean Le Breton (Théologien), *La défense de la vérité touchant la possession des religieuses de Louviers*. Évreux, M.DC.XLIII. Réimpression de 1879. Rouen, p. 8.

Nous pourrions multiplier ces citations. Celles qui précèdent suffisent pour montrer la part qui, dans les contorsions familières aux possédées, revenait à cette extension du corps dont l'exagération amène l'arc de cercle si bien décrit par les témoins oculaires. Cet arc de cercle, immobilisant la malade en rond pour ainsi dire, se reproduisait dans toutes les postures, sur le dos, sur le ventre ou sur les côtés.

Non seulement ce renversement du torse en arrière est un signe de la possession démoniaque, décrit avec précision dans les récits du temps et figuré avec non moins de force dans les œuvres picturales, mais nous le voyons, dans l'art antique, devenir le partage des ménades et des bacchantes, ces anciennes possédées des dieux. Et il est vraiment le trait commun qui réunit les représentations plastiques auxquelles a donné lieu la grande névrose dans le cours des âges, depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours.

Nous retrouverons cette attitude d'arc de cercle dans les œuvres si remarquables et si complètes à notre point de vue, de quelques grands maîtres de la Renaissance : André del Sarte, le Dominiquin, Rubens, etc. Mais il s'y ajoute, dans les traits du visage et dans les gestes, d'autres signes plus typiques encore, qui viennent compléter le tableau, et que nous mettrons en lumière à cette occasion.

§ II. — PEINTURE

Les primitifs italiens nous ont laissé quelques scènes d'exorcisme d'un intérêt très divers.

La première en date est du commencement du XIIIe siècle (Fig. 17). Elle est d'un peintre pisan, GIUNTA (florissait vers 1236), qui avait été appelé à Assise pour y peindre des fresques dans l'église supérieure. C'était l'époque où, sous l'influence des idées nouvelles, la lutte s'établissait entre le dogmatisme et l'initiative individuelle, entre les traditions léguées par l'art byzantin et l'observation libre et personnelle. « Si Giunta peignait encore « alla Greca », dit M. Lafenestre, ce n'était pas sans inquiétude[1]. » Dans un tableau du *Crucifiement*, il représenta frère Elia, le compagnon de saint François, à genoux, d'après nature.

1. *La peinture italienne*, page 53.

Sur une des planches qui servirent de lit funèbre à saint François, il peignit un portrait du séraphique père, entouré de vignettes représentant les principaux miracles accomplis par lui. L'une de ces vignettes reproduit une scène de possession où se révèle une certaine tendance à peindre l'agitation démoniaque. Près d'un autel qu'entourent les religieux de l'ordre, une femme demi-nue, les cheveux dénoués retombant sur les épaules, est possédée du démon. Elle se contorsionne les jambes écartées, la tête violemment rejetée en arrière et sur le côté. Un homme maintient son bras gauche, pendant que l'autre membre libre s'élève demi-fléchi. Une petite figure de diable qui s'échappe au-dessus d'elle, nous indique que la miraculée ne tardera pas à retrouver le calme.



FIG. 17. — GUÉRISON D'UNE FEMME POSSÉDÉE.

(Fragment d'un tableau de Giunta Pisano, 1230.)

Vers la même époque, BONAVENTURE BERLINGHERI (flor. 1235-1244), de Lucques, peignit également un portrait de saint François entouré de vignettes, où nous retrouvons une scène analogue (Fig. 18). Mais, ici, les possédés sont au nombre de trois, un homme et deux femmes. La scène se passe toujours auprès du tombeau du saint. L'homme possédé paraît en proie à une vive agitation. Il écarte les jambes, lève les bras et tourne la tête. De sa bouche, s'échappe un nuage de vapeur. Les deux femmes sont beaucoup plus calmes, et, suivant la tradition, elles ont les mains enchaînées et sont nues jusqu'à la ceinture. Leurs cheveux dénoués, leurs mamelles pendantes leur donnent l'aspect de sorcières. Elles renversent la tête, et leur bouche ouverte laisse échapper un diablotin. Voilà bien des scènes de possession conformes à la tradition, mais où fait défaut une intention naturaliste tant soit peu précise.



FIG. 18. — GUÉRISON DE PLUSIEURS POSSÉDÉS.

(Fragment d'un tableau de Bonaventure Berlingheri, 1235.)

Giotto et son école, autant que nous en pouvons juger par les peintures que nous connaissons, ont éludé le problème et évité de représenter la crise démoniaque.

Dans une fresque de l'église de Saint-François, Giotto (1276-1337) a peint une religieuse délivrée du démon par un disciple de saint François. Mais il a choisi le moment où le miracle est opéré. Le diable mis en fuite occupe les parties supérieures de la composition, et la religieuse, assise sur son lit, dans le calme de ses esprits retrouvés, lève les yeux au ciel en action de grâce. Le religieux, auteur du miracle, se penche sur elle, comme pour s'assurer de la réalité de la guérison, et l'ange gardien, naguère chassé par le diable, vient reprendre sa place au chevet du lit. Ce n'est donc point sans motif qu'un groupe de fidèles témoignent leur surprise et leur admiration. Mais le peintre, tenant à rendre à chacun ce qui lui appartient, nous montre, dans la partie supérieure de la composition, au milieu des nuages, saint François intercédant auprès du Sauveur.

Un élève de Giotto, Stefano, peignit dans le couvent San-Spirito, à Florence, une fresque d'un grand intérêt au point de vue de l'iconographie des possédés, car il y introduit un thème souvent repris dans la suite, et qui consiste à réunir dans un même tableau la transfiguration du Christ et la scène de possession que le texte sacré rapporte comme s'étant passée au pied de la montagne, à la suite du ravissement glorieux. Malheureusement, nous n'avons pu nous procurer une reproduction de l'œuvre de Stefano. Le Dr Tommaso Tommasi, à l'obligeance duquel nous avions eu recours à ce sujet, nous a appris que la fresque en question est actuellement complètement couverte de planches, dans un but de préservation, parce que le couvent a été transformé en caserne, et il n'a pu obtenir la permission de la découvrir. Nous verrons plus loin Raphaël, Déodat-Delmont, les artistes valsitiens, s'inspirer de la donnée du peintre giottesque.

Une peinture sur bois [1], dans la sacristie de l'église du couvent de Passi-

1. Cette peinture fait partie d'une suite qui représente divers sujets de la vie du saint et qui décore les portes d'une armoire. Le panneau le plus important est consacré à la scène d'exorcisme dont il est question. Le possédé se nommait Florenzio, personnage riche et hostile à l'ordre de saint Jean Gualbert. Après une longue maladie, il vint demander pardon au saint et se fit moine de Vallombrosa, après avoir été délivré du diable par saint Jean lui-même. Ce même épisode de la vie de saint Jean Gualbert est représenté sur une lunette en

gnano, dans le val di Pesa, près Florence, attribuée à SIMONE MEMMI (1284-1344), reproduit une scène analogue (Fig. 19). C'est ici saint Jean Gualbert, fondateur de l'ordre des moines de Vallombrosa, et dont le tombeau se trouve dans l'église, qui délivre un moine possédé. Mais cet exorcisme offre ceci de particulier, que le saint s'adresse directement au diable déjà sorti du corps de sa victime et le chasse à coups de croix. Comme dans la fresque de Giotto, le malade est bien calme, assis dans son lit, marquant du geste sa délivrance.

Un autre giottesque, SPINEL ARÉTIN (flor. 1385), dans une fresque de la



FIG. 19. — SAINT JEAN GUALBERT DÉLIVRE DU DIABLE UN MOINE MALADE

(Peinture sur bois attribuée à Simone Memmi, 1284-1344.)

sacristie de San-Miniato, à Florence, représente saint Benoît qui fustige un moine pour le délivrer du démon (Fig. 20). Nous savons que la fustigation était un des moyens efficaces employés par les exorcistes. Ils fustigeaient le démon sur le corps des malheureux possédés que ce procédé un peu violent, mais presque scientifique, calmait assez souvent. Ici, le moine possédé est dans l'attitude la plus calme et la plus humble, à genoux, les deux bras croisés sur la poitrine, le torse demi-nu.

toile peinte du couvent de Vallombrosa et dont le docteur Tommaso Tommasi nous a également envoyé la photographie. On voit au milieu du tableau saint Jean Gualbert qui de la main droite armée de la croix s'apprête à frapper le démon qui fuit. Quant au possédé qui vient d'être délivré, il est dans son lit au pied duquel des moines à genoux prient pour la guérison.

On trouve encore sur un bas-relief en marbre de la galerie des offices à Florence ce même trait de la vie de saint Jean Gualbert, retracé d'une façon analogue.

Plus tard, au XVIIe siècle, cette même croix, dont s'était servi saint Jean Gualbert dans la circonstance que nous venons de rappeler, fut de nouveau utilisée par un de ses successeurs, le moine Hylarion Garbi, pour chasser le démon du corps d'une possédée. Ce nouveau miracle fut représenté sur un grand tableau conservé dans l'église de Vallombrosa et dont nous dirons quelques mots plus loin.

Je signalerai ici plusieurs miniatures du XIVe et du XVe siècle d'une grande perfection.

Les premières, tirées d'un manuscrit de 1393 (*Pèlerinage de Jésus-Christ*, à la suite du *Pèlerinage de la Vie humaine* et du *Pèlerinage de l'âme*, par Guillaume de Deguilleville [1]), sont des scènes d'une calme ordonnance et d'un intérêt plutôt touchant que dramatique.

L'une d'elles (fol. 211) représente Jésus guérissant la fille de la Chananéenne (saint Mathieu, XV, 22) (Fig. 21). C'est un épisode rarement exploité par les peintres de la « Possession ». « Et voici qu'une femme chananéenne se mit à crier vers lui : « Seigneur, fils de David, ayez pitié de moi; ma fille est « cruellement tourmentée du démon ». Trois personnages composent toute la scène. La mère, sous les traits d'une dame du XIVe siècle, à genoux aux pieds du Sauveur, le supplie, pendant que la jeune fille, debout, à l'écart, la main sur son cœur, rend bien tranquillement un gros diable.



Alinari phot.

FIG. 20. — SAINT BENOIT FUSTIGE UN MOINE POUR LE DÉLIVRER DU DÉMON.

(Fresque de Spinel Arétin, 1385, dans la sacristie de San Miniato, à Florence.)

Le folio 205 du même manuscrit représente Jésus-Christ délivrant des possédés à Carphanaon (*sic*). Tout se passe le plus paisiblement du monde. Les possédés, au nombre de quatre, sont à genoux dans des attitudes de supplication, et les diables prennent la fuite.

Parmi les nombreux manuscrits que possède la Bibliothèque nationale, et ayant appartenu au seigneur de Bruges, Louis de la Gruthuyse, il en est un qui nous intéresse tout particulièrement. Il nous a été signalé par M. Duverger Boggaert, de Bruxelles. C'est la *Vie de Mgr Saint-Hubert*, par Hubert le Prouvost, achevé vers 1462. Neuf riches miniatures, qui sont autant de petits tableaux, représentent les hauts faits de saint Hubert. L'une d'elles

1. Cité et dessiné par le comte DE BASTARD. *Documents archéologiques*. Cabinet des estampes.

(folio 26) nous montre saint Hubert, évêque, sur les marches de l'autel, délivrant deux possédés du démon (Fig. 22). Le premier, vêtu d'une longue robe vieux rose, est à genoux près du saint, la tête couverte d'une étoffe grise, et les deux mains croisées par devant et attachées au poignet. Le diable est déjà loin, fuyant dans la nef de l'église. Près de là, deux hommes amènent un second possédé. Solidement maintenu par les aides qui l'ont saisi chacun par un bras, il se renverse en arrière, comme pour fuir le pouvoir de l'exorciste. Avec de tels gardiens, point n'est besoin de l'attacher. Mais nous ferons remarquer, sur le coin gauche de l'autel, une sorte d'engin assez bizarre et dont la signification ne paraît pas douteuse, si nous nous rappelons les moyens de contention en usage chez les possédés et figurés sur d'autres spécimens (voy. plus loin le tableau de saint Rambaut, à Malines). C'est une barre de fer à laquelle se trouvent fixés deux anneaux également en fer et destinés à recevoir les deux poignets. Du milieu de la barre, se détache une chaîne terminée par un anneau, qui devait servir à retenir le malheureux et à l'empêcher de s'évader. Ces menottes barbares sont-elles celles du possédé si bien escorté qu'il n'y a plus à craindre les effets de sa fureur, que l'exorcisme, d'ailleurs, va bientôt calmer? Nous ne le saurions dire. Peut-être convient-il de les considérer comme une sorte d'*ex-voto* placé là par quelque démoniaque antérieurement délivré. Il est encore un point à noter dans l'habillement du possédé : c'est la couleur verte de son pourpoint. Nous verrons plus loin qu'au moyen âge cette couleur était la livrée du démon et des malheureux qu'il possédait.



FIG. 21. — JÉSUS GUÉRISSANT LA FILLE DE LA CHANANÉENNE.

(D'après un manuscrit de 1393, par Guillaume de Deguilleville.)

Deux autres manuscrits du XVe siècle nous montrent des scènes beaucoup plus tumultueuses, dans lesquelles nous pouvons relever quelques traits réalistes très certainement pris sur nature. C'est comme un mélange, en parties variables, des données de la tradition et des observations puisées dans la réalité. Nous sommes, d'ailleurs, à une époque où la grande peinture, ainsi que nous l'allons voir dans un instant, commence à nous donner, à propos de la figuration des possédés, de remarquables exemples d'initiative personnelle.

Le manuscrit latin 873 de la Bibliothèque nationale, missel de l'église de Poitiers, nous montre, folio 151, un possédé qui sort une langue énorme, tuméfiée, lui remplissant toute la bouche (Fig. 23). C'est la première fois que nous voyons figurée la protrusion de la langue, qui comptera au nombre



FIG. 22. — SAINT HUBERT GUÉRISSANT LES POSSÉDÉS.

(Miniature d'un manuscrit par Hubert le Prouvost, 1462.)

des signes fréquemment décrits par les exorcistes, et représentés par les peintres dans les plus remarquables tableaux de possession.

Une miniature d'un livre de chœur de la cathédrale de Sienne (deuxième moitié du xve siècle) offre encore un ensemble de traits plus caractéristiques.

La peinture, qui remplit tout l'intérieur d'un O majuscule, représente, dans une scène pleine de mouvement, le pouvoir du Christ sur les démons. Un possédé subit sa délivrance, un genou en terre, se tenant la tête à deux mains et la face horriblement grimaçante tournée vers le Christ. De la bouche démesu-

rément ouverte s'échappe le démon. Derrière lui, on voit une femme également possédée qui mérite d'attirer tout particulièrement notre attention. En attendant que la délivrance arrive, elle paraît être sous le coup d'une vive agitation. Le mouvement du bras et la torsion un peu forcée de la tête indiquent les gesticulations les plus désordonnées. La face est surtout intéressante à étudier. La convulsion des globes oculaires, dont les pupilles tendent à se cacher sous la paupière supérieure, est un trait bien caractéristique qui fait partie au premier chef de la crise convulsive hystérique, et que nous verrons prêté aux possédés par les meilleurs artistes. Les sourcils contractés et les rides



FIG. 23. — JÉSUS GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ.

(Miniature d'un missel de l'église de Poitiers, XVe siècle).

frontales expriment la souffrance; les ailes du nez se relèvent et la bouche, grande ouverte, laisse voir les dents.

C'est elle qui attire plus spécialement l'attention des personnages situés à droite, dont les physionomies expriment surtout l'étonnement, l'horreur et le dégoût.

Avec les quattrocentistes, ces admirables ouvriers de la première Renaissance, nous voyons le naturalisme s'accentuer dans la représentation des possédés.

Un dessin, attribué à PAOLO UCCELLO (1397-1475), nous montre saint Charles Borromée guérissant un possédé. Ce dernier, demi-nu, un genou à terre, se renverse dans les bras d'un aide, l'autre jambe en l'air, les deux bras étendus en croix, la tête rejetée en arrière, la bouche ouverte et la pupille convulsée à l'angle externe de l'œil grand ouvert. Ces traits de la physionomie.

cette pose qui rappelle le crucifiement, doivent être notés ; ils font partie du tableau réel des crises convulsives.

Le renversement exagéré du torse en arrière, que nous avons déjà vu figuré

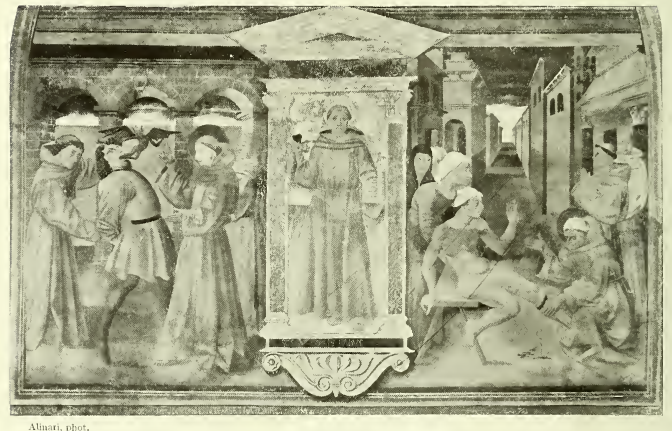


FIG. 24. — POSSÉDÉS GUÉRIS PAR LE CHRIST.

(Miniature d'un livre de chœur à Sienne, XVe siècle.)

par les primitifs, se retrouve sur un tableau de l'église de San Francisco, à Montefalco, près d'Assise, attribué à PIERANTONIO MEZZASTRI (trav. 1458-1506 (?), école de Foligno, élève de Carlo Crivelli). Le portrait de saint François occupe le milieu de la composition, et sur les deux côtés sont représentés deux miracles opérés par le saint (Fig 25). Celui de gauche a trait à la déli-

vrance d'un possédé. Fortement recourbé en arrière, l'énergumène dessine avec tout son corps un arc de cercle dont la violence se trouve encore accentuée par l'attitude du moine qui, placé derrière lui, déploie tout son effort pour entraver ce mouvement d'extension en repoussant d'une main l'occiput et en appuyant de l'autre sur les bras placés derrière le dos, et probablement enchaînés selon l'usage. Les yeux sont convulsés, un diable ailé s'échappe de



Alinari, phot.

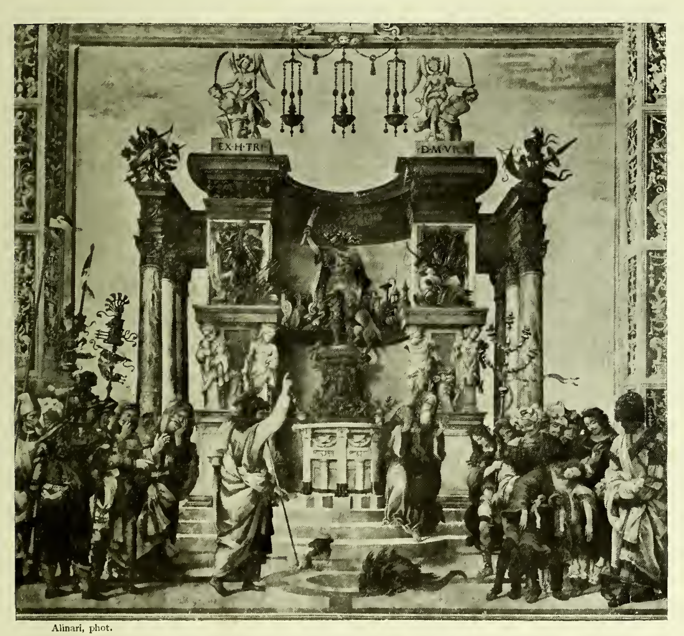
FIG. 25. — PORTRAIT ET MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, PAR PIERANTONIO MEZZASTRI.

(Église de Saint-François, à Montefalco.)

la bouche grande ouverte, sous l'action de saint François qui, la main levée avec le geste prescrit, pratique l'exorcisme.

Dans un de ses derniers ouvrages, où se révèle avec éclat son goût pour les architectures savantes et les recherches archéologiques, PHILIPPINO LIPPI (1457-1504), l'un des précurseurs immédiats, avec Botticelli et Ghirlandajo, de Michel-Ange et de Raphaël, a peint une figure de possédé. Il s'agit de la fresque de la chapelle Filippo Strozzi, à Florence, consacrée au miracle de saint Philippe. Ce miracle n'est autre qu'un exorcisme. Dans un groupe de personnages vêtus de luxueux costumes orientaux, un jeune possédé vient d'être délivré du démon. En effet, le Malin rampe sous la forme d'un animal

étrange, moitié serpent, moitié chimère, aux pieds de saint Philippe, pendant que le possédé s'affaisse dans les bras d'un des assistants. Les bras, la tête, retombent inertes, comme épuisés par la violence des convulsions qui ont précédé. Mais la position des membres inférieurs mérite d'être retenue. Le pied



Alinari, phot.

FIG. 26. — MIRACLE DE SAINT PHILIPPE, PAR PHILIPPINO LIPPI.

(Fresque de la chapelle Filippo Strozzi, à Florence.)

gauche, tourné en dedans, rappelle trop l'attitude des contractures qui survivent souvent aux crises convulsives pour être l'effet du hasard. Au milieu de cet anéantissement général qui, d'autre part, ressemble à la syncope ou à la mort, il devient comme le cachet qui le rattache à un ictus hystérique, comme le sceau de la grande névrose. Il est difficile de ne pas voir là le résultat d'une juste observation de la réalité.

Je rapprocherai du possédé de Filippino Lippi une autre figure de démoniaque d'un peintre siennois de la même époque, Francesco di Giorgio (xve siècle). Nous sommes ici en pleine crise convulsive, mais un trait particulier s'y relève, c'est une contracture de la main gauche d'une forme toute spéciale, et qui mérite de nous arrêter un instant (Fig. 26).

Il s'agit d'une fresque du Palais public, à Sienne, représentant la guérison d'une femme possédée au tombeau d'un saint.

Le corps d'un saint moine est exposé entouré de religieux. A droite, un groupe d'infirmes viennent implorer la guérison. A gauche, on amène une possédée.

Celle-ci s'agite, maintenue par deux hommes, dont l'un la saisit à bras-le-corps, pendant que l'autre, en avant, lui tient l'épaule. Elle se renverse en arrière, le visage tourné en haut, le bras gauche levé presque perpendiculairement, le bras droit au contraire abaissé. La bouche entr'ouverte laisse échapper un petit diable tenant une fourche. Le trait le plus saillant à relever est, comme je l'ai dit, le geste de la main gauche. Nous y retrouvons une attitude bien voisine du geste hiératique prêté d'ordinaire aux exorcistes et aux personnages sacrés. Par quelle contradiction l'artiste a-t-il donné ce geste à la main de l'esclave du démon? Je crois qu'il faut voir là une preuve de la sincérité du peintre qui, très vraisemblablement, n'a eu d'autre motif de figurer cette attitude de la main (les trois premiers doigts étendus, les deux derniers fléchis), que celui de l'avoir observée dans la nature.

En effet, au milieu des contorsions de ces crises convulsives, dont l'aspect est si effrayant que nous les avons décrites sous le nom de *crises démoniaques*, nous avons vu souvent les doigts reproduire la pose en question. Dans l'espèce, c'est là un geste dû uniquement à la contracture, et dans lequel il n'entre aucune signification spéciale en rapport avec une hallucination. Nous savons, d'ailleurs, que cette attitude de la main, que nous avons étudiée au sujet des contractures de l'hypnotisme sous le nom de « griffe cubitale », est due à l'action simultanée de tous les muscles tributaires d'un des gros troncs nerveux du membre supérieur, le nerf cubital.

Cette peinture est considérée comme une des meilleures de Francesco di Giorgio, plus généralement connu comme architecte. Crowe et Cavalcasselle l'apprécient en ces termes flatteurs : *Genuine, very careful and a pleasing work.*

C'est une tout autre scène que nous voyons peinte sur une prédelle du Vatican longtemps attribuée à Benozzo Gozzoli (Fig. 3), et que M. H. Venturi, d'accord avec M. Fritz Harck, considère comme l'œuvre de FRANCESCO COSSA (trav. de 1460 à 1480). On y voit, figurés en quatre panneaux, les miracles de saint Hyacinthe. Sur l'un d'eux, une femme vient de tomber à la renverse, un

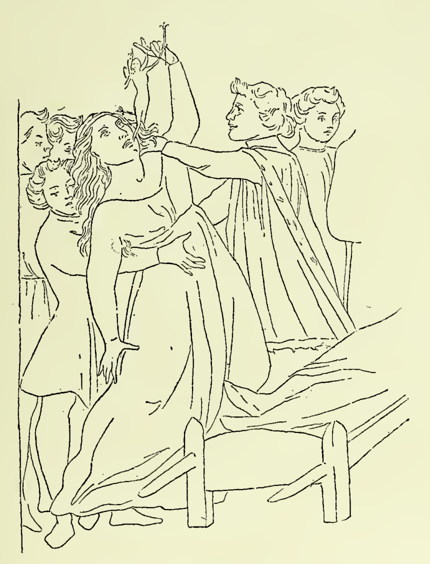


FIG. 27. — GUÉRISON D'UNE FEMME POSSÉDÉE AU TOMBEAU D'UN SAINT, PAR FRANCESCO DI GIORGIO.
(Fragment d'une fresque au Palais public, à Sienne.)

assistant s'empresse de la soutenir et la maintient assise à terre, le torse presque droit, pendant que le bras droit tombe inerte et que la tête s'étend violemment en arrière. Le saint s'approche portant la main droite en avant. Chasse-t-il un démon, ou guérit-il une femme prise d'un mal soudain et tombée en pâmoison? Je pencherais volontiers pour la première hypothèse, bien que le diablotin fasse défaut, et que les signes de la possession ne soient pas très évidents. La crise démoniaque, ainsi que nous l'avons vu, peut se mon-

trer sous les aspects les plus divers. Elle n'est pas toujours l'agitation et la violence, elle est aussi parfois l'anéantissement. Et l'attaque léthargique s'accorde assez bien avec l'attitude de la malade, dont les jambes à demi fléchies, les pieds un peu tordus, et surtout la tête en extension forcée, éloignent l'idée d'un simple évanouissement.

La nombreuse assistance qui entoure cette scène est partagée entre les sentiments les plus divers. Le plus grand nombre affecte un calme un peu étrange, pendant que deux femmes, les cheveux au vent, donnent des signes de la plus violente agitation. L'une se penche vers la malade avec les gestes du plus grand effroi. L'autre, vers l'angle droit du tableau, se précipite les bras tendus en avant, comme pour aller quérir du secours. Cette dernière mérite d'être notée à un autre point de vue. Elle court, et l'attitude que lui a donnée le peintre, pour exprimer la course, diffère un peu de la formule adoptée par la plupart des artistes modernes (je ne parle pas de ceux de l'antiquité, qui ont compris la course d'une façon toute différente) en ce qu'elle est bien moins penchée en avant et plus proche de la vérité scientifique [1]. Parmi les personnages que cette scène n'a pas le don d'émouvoir, il en est un, au premier plan à gauche, sur lequel nous reviendrons plus loin. C'est un type de nain très réussi.

Une grande composition décorative de Vittore Carpaccio (trav. de 1490 à 1515) à l'Académie des Beaux-Arts, à Venise, et consacrée à la délivrance d'un possédé par le patriarche de Grade, montre bien quelle émotion de semblables scènes produisaient dans toute une ville (Fig. 28).

La scène se passe sur les bords du grand canal, à Venise, dans la loggia du premier étage d'un palais.

Il y a là une mise en scène habilement combinée pour frapper l'imagination du peuple, et qui permet à un grand nombre de personnages d'assister au miracle. Aux pieds du palais, la foule est déjà nombreuse ; elle est incessamment accrue par les curieux qui arrivent par eau, ou qu'on voit plus loin en masse et processionnellement traverser le pont. Le grand canal est couvert de gondoles.

Dans la loggia, au milieu des clercs et des religieux porteurs de grands cierges, un jeune garçon s'agite, la bouche ouverte, la tête renversée et tournée

1. Voyez *De la Figuration artistique de la course*, par Paul Richer, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897.

de côté. Son apparence est plutôt celle d'un jeune choréique, d'un malade atteint de la danse de Saint-Guy, que d'un patient en proie aux crises convulsives de l'hystéro-épilepsie. Le patriarche lui présente la croix.

Le jeune homme fut probablement guéri, comme bien d'autres de son âge que le démon ne craignait pas autrefois de torturer, et chez lesquels nous voyons fréquemment aujourd'hui l'hystérie se révéler par des symptômes au



FIG. 28. — LE PATRIARCHE DE GRADE DÉLIVRE UN DÉMONIAQUE, PAR VITTORE CARPACCIO.
(Académie des Beaux-Arts à Venise.)

nombre desquels figurent, au premier rang, les crises choréiques et l'arc de cercle déjà bien des fois représenté et si fidèlement reproduit par le Dominiquin chez son jeune démoniaque de Grotta Ferrata, que nous étudierons plus loin.

Une fresque sans nom d'auteur; de la chapelle Saint-Martial (xve siècle), au palais des papes, à Avignon, représente saint Martial guérissant un possédé.

Cette peinture, en raison de la date de son exécution, est plus intéressante au point de vue de l'histoire de l'art qu'au point de vue technique où nous nous plaçons ici. Nous ne saurions cependant la passer sous silence ; les documents de cette époque sont rares Le possédé est vêtu d'une longue tunique,

il a de longs cheveux rouges bouclés. Cette teinte des cheveux paraît être, dans les peintures de ce temps-là, un signe d'infériorité et de réprobation. Il est renversé sur les degrés qui conduisent à un couvent. C'est un jeune homme ; sa figure, d'ailleurs impassible, exprime légèrement le dégoût, la bouche est fermée, les mains, ainsi que le reste du corps, ne présentent aucun signe de convulsion. Le saint lui saisit à pleine main le bras gauche, tandis que de la droite il fait le geste consacré de la bénédiction. Le diable s'enfuit à terre sous la forme d'un chat muni de deux ailes de chauve-souris [1].

On peut voir, au musée d'Augsbourg (Fig. 29), un tableau d'un maître allemand du XVe siècle, fort estimé pour la pureté du sentiment religieux qui se dégage de ses œuvres, BARTHÉLEMY ZEYTBLOOM (1440?-1510?). Il représente saint Valentin guérissant, dit-on, un jeune homme épileptique. Nous y voyons un bel exemple de l'*arc de cercle* dont il a été déjà tant parlé. Le jeune malade est à terre, renversé dans un spasme opisthotonique, ne portant que sur la tête et sur l'extrémité des talons. La tête, fortement portée en arrière, continue l'inflexion du corps, la bouche est entr'ouverte. Les bras sont étendus en croix. S'il fallait faire un diagnostic, nous pourrions dire que ces deux derniers signes plaident plutôt en faveur de l'hystérie que de l'épilepsie. Si le malade était soulevé et soutenu par les épaules, il présenterait de singulières analogies avec le jeune possédé du Dominiquin dont nous parlerons bientôt.

Je citerai encore une fresque de BUTTINONE (?-1510), peintre milanais, dans l'église de San Pietro in Gessati, et qui représente saint Pierre délivrant une possédée. Maintenue par deux aides, un homme et une femme, la jeune malade se renverse légèrement en arrière, les bras presque ballants, les doigts écartés, la physionomie impassible. Rien ne trahit ici le souci d'une juste observation de la réalité. Et j'ai hâte d'aborder la description d'une œuvre capitale en l'espèce, la première qui nous offre un modèle accompli d'observation naturaliste. Elle est d'un peintre florentin qui fait partie de la glorieuse pléiade des maîtres de la Renaissance italienne.

ANDRÉ DEL SARTE (1488-1509) a peint à fresque une très remarquable scène

1. Il existe de cette fresque une jolie copie du peintre A. Denuelle, conservée aux Beaux-Arts (Monuments historiques). C'est à M. Eugène Muntz, conservateur de la bibliothèque des Beaux-Arts, que je dois la connaissance de ce document.

d'exorcisme dans le cloître de l'Annunciata (Fig. 30), que jeune encore il avait été chargé de décorer en compagnie de Francia Bigio et du Pontormo, ses émules ou plutôt ses imitateurs.



FIG. 29. — SAINT VALENTIN GUÉRISSANT UN ÉPILEPTIQUE, PAR BARTHÉLEMY ZEYTBLOOM.
(Musée d'Augsbourg.)

Les fresques de sa main représentent quelques circonstances de la vie de saint Philippe, et entre autres la guérison d'une femme possédée du démon. Ces fresques sont fort admirées ; Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*, en fait le plus grand éloge. Et il n'est peut-être pas sans

intérêt de relever, dans l'appréciation du critique, une curieuse erreur d'interprétation. « Elle s'évanouit, dit-il en parlant de la jeune femme possédée, avec une grâce involontaire et une vérité si exquise que les plus grands maîtres voudraient avoir inventé cette figure. » Or, il ne s'agit point ici d'un simple évanouissement. La jeune femme tombe à la renverse, en proie aux premières convulsions de la crise démoniaque, ainsi que nous l'allons démontrer. Néanmoins, nous recueillons avec empressement la conclusion élogieuse, mais en nous basant sur des considérations d'ordre différent et purement scientifiques.

A notre point de vue spécial, nous ne saurions rien concevoir de plus conforme à la réalité que cette figure de démoniaque créée par André del Sarte. Nous reconnaissons, à des signes non douteux, que le peintre a puisé dans la nature même les éléments de sa composition ; il a peint une possédée telle qu'il l'a eue vraisemblablement sous les yeux, dans une de ces scènes qui n'étaient point rares à son époque.

Nous retrouvons là, en effet, plusieurs caractères de l'attaque de grande hystérie à son début. Il semble que le moment choisi par le peintre soit celui qui inaugure l'attaque et précède les grandes convulsions. En termes scientifiques, nous pourrions dire que la malade est dans la première période, ou période épileptoïde de son attaque. Il nous serait possible de préciser plus encore, et d'ajouter qu'elle est dans la phase de contracture tonique.

Saisie par son mal, la jeune femme tombe à la renverse et la rigidité a déjà envahi tout le corps. Cette chute n'a rien du laisser aller avec flaccidité musculaire de la syncope ou de l'évanouissement, ainsi que le pensait Ch. Blanc.

On sent que ce corps ainsi courbé en arrière est raidi des pieds à la tête. Les membres inférieurs, légèrement fléchis, sont contracturés, ainsi que le témoignent les pieds convulsés la pointe en dedans. La tête, fortement renversée, fait saillir le cou gonflé, et toute la face bouffie et turgescente trahit l'arrêt apporté à la respiration par le spasme généralisé. Les deux bras s'écartent du tronc, comme pour exécuter ces *grands mouvements toniques* que les deux assistants semblent interrompre.

Tous ces caractères ne représentent pas l'accès d'épilepsie véritable, mais ils appartiennent sans conteste à cette phase de la grande attaque hystérique



Braun, phot

FIG. 30. — POSSÉDÉE AU DÉBUT D'UNE CRISE, PAR ANDRÉ DEL SARTE.

(Fragment d'une fresque représentant saint Philippe de Néri délivrant une possédée dans le cloître de l'*Annunziata*, à Florence.)



qui simule parfois, à s'y méprendre, l'accès épileptique, et que nous désignons du nom de période épileptoïde.

André del Sarte n'avait que vingt-deux ans quand il peignit cette fresque. Peut-être devons-nous à cette circonstance cette fraîcheur d'impression et cette sincérité d'observation qui placent cette œuvre du maître au premier rang.



FIG. 31. — SCÈNE DE POSSESSION, PAR MATTEO ROSSELLI.
(Église de l'*Annunziata*, à Florence.)

L'ami et le continuateur d'André del Sarte, MATTEO ROSSELLI (1578-1650), nous a laissé une scène de possession traitée d'une façon toute différente, mais avec un réalisme non moins saisissant (Fig. 31). Il s'agit d'un tableau qui est dans l'église de l'Annunziata, à Florence, et n'est découvert et proposé à l'admiration des fidèles que le jour de la fête de l'Annonciation. Peu de gens ont donc l'occasion de le voir.

Il ne s'agit point ici d'exorcisme. Aucun prêtre ou diacre n'est présent, et rien ne nous fait supposer, dans les gestes des assistants, une manœuvre des

tinée à expulser le démon. Point particulier à noter, la délivrance n'en a pas moins lieu, ainsi que le témoignent les trois petits diables qui s'échappent dans les courtines du lit.

La possédée est étendue toute habillée sur son lit, et la violence de ses convulsions doit être fort grande, puisque quatre personnes, dont deux hommes, sont nécessaires pour la contenir; une cinquième arrive prêter main-forte, apportant un linge vraisemblablement destiné à servir de lien. On peut remarquer que l'aide qui est au pied du lit, en même temps qu'il maintient les jambes de la malade, rassemble ses jupes dans un mouvement destiné à sauvegarder la pudeur que l'agitation de la patiente ne manque pas de mettre à une rude épreuve.

Quant à la possédée elle-même, étendue sur le dos, le corsage entr'ouvert, les jambes demi-fléchies, les bras écartés du tronc, maintenue par la partie antérieure de l'épaule et du bras, elle semble se livrer à ces grandes gesticulations avec flexion du tronc en avant que nous avons décrites dans la crise hystérique, sous le nom de « mouvements de salutation ». On peut constater que la bouche est ouverte, les yeux vraisemblablement convulsés en haut et toute la face légèrement bouffie.

Tous ces traits appartiennent sans conteste à la deuxième période de la grande attaque hystérique ou période de clownisme.

Nous devons aborder maintenant l'examen d'une figure de possédé que tout le monde connaît, et qui hante peut-être la pensée du lecteur qui a bien voulu me suivre jusqu'ici. Elle est du peintre dont le nom rayonne avec un incomparable éclat sur toute la Renaissance italienne, du maître qui a laissé derrière lui une popularité qu'aucun artiste n'a jamais égalée, et qui, malgré les tentatives récentes des préraphaëlistes anglais et allemands, persiste jusqu'à nos jours aussi répandue, aussi vivace, je veux parler de RAPHAËL (1483-1520).

Et cependant, nous aurons quelques sérieuses critiques à faire au sujet du possédé dont il s'agit. N'est-ce pas beaucoup d'audace? Et ne craignons-nous pas qu'on nous adresse le

Ne, sutor, ultra crepidam

d'Apelles.



Braun, phot.

FIG. 32. — FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE RAPHAEL.

(Étude pour le jeune possédé de la *Transfiguration*. bibliothèque Ambrosienne.)



Qu'on se rassure. Nous ne sortirons pas des limites de notre compétence. Notre jugement n'ira pas au delà d'appréciations techniques, laissant à d'autres le soin des considérations d'esthétique pure.

Nous ne l'émettrons, d'ailleurs, qu'avec la pieuse réserve d'un admirateur, et toute la discrétion d'un savant qui n'a point la folle prétention de réglementer les arts.

Dans son tableau de la *Transfiguration*, Raphaël nous montre un jeune démoniaque en état de crise. Cette toile, la dernière qu'il ait peinte, est regardée, par ses panégyristes, comme son chef-d'œuvre le plus achevé et l'expression la plus haute de son génie. « On peut la considérer, dit M. Eugène Müntz, comme son testament artistique. »

Notre seule intention est d'étudier la figure du jeune possédé, et de rechercher de quelle manière Raphaël a représenté la possession démoniaque.

Il est intéressant de relever ici que, dans le texte sacré qui a fourni à l'artiste le sujet de sa composition, le jeune malade est désigné sous le nom de « lunatique ». Le récit du père relève quelques détails qui sont caractéristiques des crises de l'épilepsie : « Seigneur, ayez pitié de mon fils qui est lunatique et qui souffre cruellement, car *il tombe souvent dans le feu ou dans l'eau...* » Il se pourrait donc que Raphaël, sans chercher à représenter un possédé du démon, ait voulu peindre un véritable malade atteint de crises nerveuses, un lunatique.

Quoi qu'il en soit, nous ne retrouvons, dans cette figure, aucun des caractères précis soit de l'épilepsie, soit de l'hystérie. Nous ajouterons même que, du moins à notre sens, elle ne répond à aucune autre maladie convulsive connue.

Déjà, un physiologiste éminent, sir Charles Bell, a porté sur ce *Possédé* quelques appréciations, fort judicieuses à notre avis. Il met en parallèle deux peintures de démoniaques : celle de Raphaël et celle du Dominiquin dont il sera question plus loin, et il n'hésite pas à décerner la palme à ce dernier.

« Cette figure, dit-il en parlant du démoniaque de Raphaël, n'est pas naturelle. Un médecin conclurait en la voyant que le jeune homme feint un mal qu'il n'éprouve pas. Jamais enfant n'eut des convulsions semblables... »

Nous ne pouvons que souscrire à ce jugement. Dans la partie supérieure du corps, qui seule paraît sous le coup de la crise, les signes de convulsions sont fantaisistes et contradictoires.

Malgré la distorsion des globes oculaires, cette physionomie n'est point celle d'un sujet en état de crise. La bouche, grande ouverte, semble laisser échapper de grands cris qui seraient en opposition avec l'état de spasme généralisé dont la raideur qui envahit les membres supérieurs tend à établir l'existence. D'ailleurs, cette convulsion elle-même n'a rien de naturel. Le bras droit est levé verticalement, la main dans une pose souple, pleine d'harmonie, mais sans caractère de crispation. Par contre, sur le bras gauche, qui est abaissé, tous les muscles se dessinent en saillies violentes, le poignet est étendu, les doigts sont écartés et en extension forcée. Parmi les attitudes imprimées à un membre par le processus convulsif des attaques, et qui peuvent varier de mille façons, celle qui a été représentée par Raphaël est peut-être la seule que l'on n'ait jamais l'occasion d'observer. On sait que l'attitude de la main la plus fréquente, lorsque l'avant-bras est étendu, consiste dans la flexion forcée du poignet et des doigts avec pronation exagérée.

Enfin, le jeune malade se tient d'aplomb et ferme sur les jambes. Il marche fort correctement, si bien que, vu le désordre de la partie supérieure du corps, les membres inférieurs ne paraissent pas appartenir au même individu.

Il semble donc que dans cette seule figure, Raphaël se soit laissé aller à accumuler les invraisemblances et les contradictions.

Cependant, ce tableau devait avoir été l'objet de soins particuliers de la part du maître. Le cardinal Jules de Médicis, qui l'avait commandé à Raphaël, avait fait la commande du même sujet à Sébastien de Venise. Les deux tableaux étaient destinés à la cathédrale de Narbonne. Et, au dire de M. Eugène Müntz, les contemporains avaient vu, dans ce choix du cardinal, le désir de mettre aux prises les deux représentants les plus éminents que la peinture comptait à Rome.

D'ailleurs, de nombreux dessins, conservés dans les collections de l'Angleterre et du continent, témoignent du soin que Raphaël apporta à la composition de chaque groupe, de chaque figure.

Nous signalerons plus particulièrement, au point de vue qui nous occupe, son dessin à la plume de la collection Albertine, à Vienne, lequel représente la composition dans son ensemble, avec tous les personnages complètement nus. Un autre dessin au crayon (Fig. 32), à la bibliothèque Ambrosienne, à Milan, est

une étude de nu très consciencieuse du jeune lunatique et du personnage qui le soutient. Ce groupe n'a donc pas été, de la part de Raphaël, l'objet d'une moindre attention. Nous ajouterons même que cette figure du jeune possédé a, dans le tableau, une importance capitale, puisqu'elle est le centre de l'action incidente qui occupe toute la partie inférieure, et que les attitudes, les sentiments de tous les personnages concourent à diriger sur elle l'attention du spectateur. Nous n'avons pas à nous demander ici quelle relation existe entre cette scène de possession et la *Transfiguration*. A ce propos, Passavant, et après lui M. Eugène Müntz, se sont chargés de disculper Raphaël d'avoir manqué à la loi de l'unité, et d'avoir mis dans un même tableau deux tableaux différents. Il nous suffit de relever le rôle capital que joue le jeune démoniaque, dans ce contraste saisissant du calme et de la splendeur des régions célestes, avec le trouble et la confusion qui règnent dans la foule réunie au pied de la montagne. Nous avons vu plus haut qu'un peintre giottesque, Stéfano, avait déjà fait le même rapprochement.

Évidemment, la figure du jeune garçon a été très étudiée, et tous les détails qui la composent sont voulus. Raphaël savait voir la nature et la copier; ses nombreuses et belles études, conservées dans les collections publiques ou privées, le démontrent. D'autre part, il serait difficile d'admettre qu'il n'ait jamais observé soit de vrais possédés, soit de simples malades atteints de crises convulsives. C'est donc intentionnellement qu'un tel maître a faussé la vérité et modifié la nature. A-t-il voulu en atténuer l'horreur, et conserver à l'ensemble de sa composition plus de calme et de dignité, en mettant plus de mesure dans la figure du jeune malade? Nous n'avons pas ici à prendre parti. Je ferai simplement remarquer que les considérations techniques dans lesquelles nous sommes entrés au sujet de cette figure, paraissent donner raison aux critiques qui reprochent à Raphaël d'avoir sacrifié, dans ses dernières œuvres surtout, l'étude scrupuleuse du modèle à la recherche trop exclusive d'un idéal tout de convention.

Nous verrons plus loin comment Rubens, dans la représentation des possédés, s'inspira de principes opposés, et créa de remarquables types naturalistes que nous décrirons longuement. Mais je dois ici, par anticipation, parler d'un tableau de la jeunesse du maître anversois, parce qu'il est une sorte de pastiche, tout au moins en ce qui concerne la composition, du tableau de

Raphaël que nous venons d'examiner, et qu'entre les deux œuvres le rapprochement s'impose.

La *Transfiguration* du Rubens a été exécutée à Mantoue, alors que le jeune artiste, il avait alors vingt-huit ans, cherchait dans le travail et l'étude des maîtres italiens, un complément d'instruction. Sa réputation était déjà grande. Il était attaché au service du duc de Mantoue, qui lui fit la commande de trois importants tableaux pour la décoration de l'église de la Trinité, appartenant à l'ordre des Jésuites et où venait d'être inhumée sa mère.

L'un de ces trois tableaux est la *Transfiguration*, qui se trouve aujourd'hui au musée de Nancy.

Bien que la disposition des personnages soit la même que dans la *Transfiguration* de Raphaël, les dimensions générales du tableau de Rubens sont intervertics. Il s'étend en largeur. Large de $6^{m},75$, il est haut de $4^{m},17$. On voit que c'est une grande page. M. Émile Michel à qui nous empruntons les détails qui précèdent en donne la description suivante dans son beau livre sur Rubens : « Quoiqu'elle ait aussi subi bien des dégradations, la toile du musée de Nancy est encore la moins endommagée des trois, celle qui permet le mieux d'apprécier le talent de Rubens à ce moment de sa carrière. Des trois aussi, c'est elle qui contient les emprunts les moins dissimulés et les plus nombreux, faits par lui aux maîtres italiens. La scène elle-même et quelques-unes des figures qu'il y a introduites, comme le Christ, plusieurs des apôtres, l'épisode du possédé et la femme qui, au premier plan, se renverse violemment en arrière, sont copiés de la *Transfiguration* de Raphaël, dont Rubens avait dessiné avec soin plusieurs fragments. Michel-Ange, Titien et les Bolonais réclameraient avec autant de justice la paternité d'autres figures dans ce carton rempli de réminiscences trop peu déguisées. Tout cela a été transposé à la flamande avec des types un peu gros, des débordements de chairs exubérantes, des musculatures, des gesticulations excessives, des carnations rutilantes ou basanées, des visages fouettés de vermillon... »

Suivant les tendances de son génie, Rubens, en transportant l'épisode du possédé sur sa toile, devait en changer essentiellement le caractère. Pendant que certains autres personnages sont reproduits presque traits pour traits, ici la transformation est presque radicale. En passant de la toile de Raphaël sur celle de Rubens, le jeune possédé a changé d'allures. Ce n'est plus ce jeune

homme qui marche étendant les bras, à peine soutenu en arrière par un aide. Ici, c'est un enfant en pleine crise convulsive, que deux personnes sont obligées de maintenir. Il est soulevé de terre, gesticulant, se contorsionnant, la tête tordue de côté. L'expression du visage semble empruntée à Raphaël, ainsi que la disposition générale des bras. Mais, sur ce dernier point encore, que d'heureuses modifications! La convulsion y est peinte avec plus de vérité. La main droite crispée a saisi un pli du vêtement sur lequel, comme en un mouvement de rage, elle tire avec force.

Ce sont là des traits que Rubens emprunte à la réalité, et auxquels il saura plus tard donner, en les complétant, leur valeur définitive. En attendant, cette figure nous semble d'un haut intérêt. Elle nous montre Rubens, dans un tableau où l'influence italienne se fait le plus nettement sentir, dégager sa personnalité, et affirmer nettement ses tendances naturalistes.

Un peintre de l'école de Rubens, DÉODAT DELMONT (1581-1664), a également peint une *Transfiguration* (Fig. 33) sur les mêmes données que Raphaël, mais en s'éloignant encore plus que Rubens de la composition du maître romain. Les analogies qui subsistent ne résultent guère que de la simultanéité des deux scènes, l'une céleste, montrant le Christ transfiguré au sommet du Thabor, l'autre terrestre, formée aux pieds de la montagne par les disciples auxquels on amène un jeune possédé.

Dans la zone supérieure, le Christ apparaît dans sa gloire, entre Moïse et Élie, et, un peu plus bas, on voit le groupe formé par saint Pierre, saint Jean et saint Jacques le Majeur. La zone inférieure se divise en deux groupes distincts. A gauche, un homme accompagné de deux autres et d'une femme amène un possédé. Plus vers l'avant-plan, à l'angle du même côté, est agenouillée une femme, et derrière elle se tient un jeune homme en costume du temps. A droite, un apôtre entouré de plusieurs autres étend les bras pour chasser le démon du corps de l'adolescent.

On peut voir, du premier coup d'œil, quel contraste existe entre le possédé de Delmont et celui de Raphaël. Le possédé de Delmont est dans une agitation telle qu'il ne saurait se tenir debout. Il est soulevé de terre par un homme d'apparence athlétique, et qui n'a pas trop de toute sa force pour le maintenir. Son membre supérieur droit s'élève comme pour frapper, le poing fermé, pendant que l'autre membre supérieur, dont la main cherche à

déchirer la draperie qui enveloppe le torse, est emprisonné dans l'étreinte vigoureuse de l'aide qui l'a saisi. Ses membres inférieurs, dont l'un est fléchi, s'agitent dans le vide. La tête, penchée à gauche, nous montre une physionomie agitée : les globes oculaires, convulsés en bas, sont en même temps en

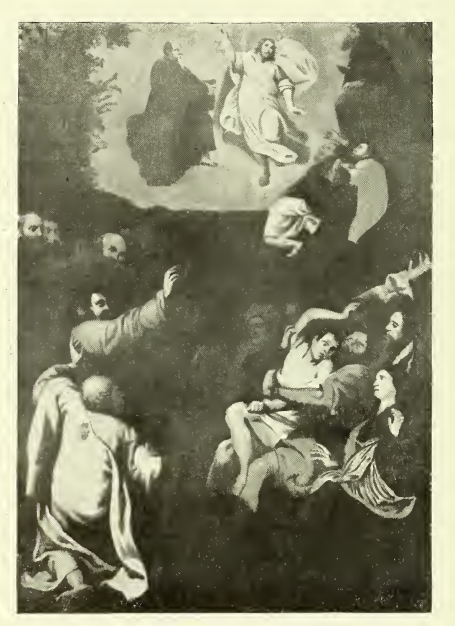


FIG. 33. — LA TRANSFIGURATION, PAR DÉODAT DELMONT.
(Musée d'Anvers.)

strabisme interne, et la bouche est à demi-ouverte dans un mouvement convulsif bien observé.

En somme, nous retrouvons dans cette figure, évidemment prise sur nature, plusieurs signes qui appartiennent sans conteste aux convulsions de l'hystéro-épilepsie.

Déodat Delmont avait passé plusieurs années à Rome avec Rubens, dont il

était l'ami autant que l'élève. Il avait donc pu étudier le tableau de Raphaël que le cardinal de Médicis avait détourné de sa destination première, et dont il avait fait don à l'église San-Pietro in Montorio. Il n'était certainement pas sans connaître également l'œuvre analogue du maître anversois. Tout en suivant, dans l'interprétation du personnage démoniaque, la voie ouverte par ce dernier, il a su faire une œuvre originale, plus manifestement dégagée de la tradition du chef de l'école romaine, et, sans vouloir établir de comparaison entre les deux artistes, il nous semble intéressant de constater comment le peintre flamand sut dessiner, à la place d'un personnage de convention, une figure prise sur le vif et toute palpitante de réalité.

Un peintre florentin, LORENZO DELLO SCIORINA, élève de Bronzino, et qui florissait vers 1568, a peint, dans l'église Santa-Maria-Novella, à Florence, une fresque représentant saint Dominique délivrant une femme possédée. C'est une œuvre importante et qui, bien que ne présentant pas, à notre point de vue spécial, des qualités de premier ordre, mérite cependant d'être signalée. La scène se passe dans une église. Saint Dominique est en chaire, lorsqu'on amène une femme possédée. La malheureuse, soutenue par deux suivantes, s'arrête au milieu de la nef, présentant les signes du plus profond abattement. Elle s'affaisse en avant, les deux bras ballants, les jambes demi-fléchies. Sur la face, aucun signe de convulsion. Évidemment, nous ne sommes pas ici en présence d'une crise convulsive, mais bien d'un de ces états de torpeur profonde qui parfois les précèdent ou les suivent. Naturellement, l'émoi est grand dans la nombreuse assistance qui exprime les sentiments les plus divers.

Ce n'est pas que la peinture italienne n'ait pas su représenter la crise convulsive elle-même dans toute sa vérité. J'en citerai plus loin de remarquables exemples empruntés à l'école bolonaise. En attendant, Sienne nous offre quelques spécimens fort intéressants.

Trois croquis du SODOMA (1474-1549), que l'on peut voir au musée des Offices, à Florence, représentent une femme qui se débat, maintenue par plusieurs hommes vigoureux. Le Sodoma a montré, en plusieurs de ses œuvres, qu'il avait observé attentivement les caractères de la grande névrose. Dans son *Extase de sainte Catherine de Sienne* (église Saint-Dominique, à Sienne) dont

nous parlerons plus loin, il a rendu, non sans vérité, une attitude qu'on retrouve souvent dans l'extase hystérique.

Les dessins à la plume de la Galerie des Offices montrent que l'artiste connaissait également bien les phénomènes convulsifs de l'attaque démo-



FIG. 34. — SAINTE CATHERINE DE SIENNE DÉLIVRE UNE POSSÉDÉE, PAR FRANCESCO VANNI.

(Fresque de l'église Saint-Dominique, à Sienne.)

niaque. Les contorsions illogiques des membres, les contractions grimaçantes de la face sont esquissées avec une vigueur et une vérité surprenantes qui dénotent un dessinateur de premier ordre et un observateur consciencieux. Mais il ne faut pas oublier que ce ne sont que des esquisses qui ne sauraient avoir la valeur d'œuvres complètes et parachevées.

Un autre représentant de l'École siennoise, FRANCESCO VANNI (1563-

1609), a peint, dans une fresque importante de l'église Saint-Dominique, à Sienne, sainte Catherine délivrant une possédée.

La figure de la démoniaque ne manque pas d'intérêt. Renversée à terre, les jambes fléchies et croisées, les bras ouverts, elle ne se débat pas. On pourrait la croire à un de ces moments de la crise où la contracture généralisée immobilise tout le corps dans des poses variées. Le croisement des jambes, la main gauche crispée sont des traits significatifs. La tête et la partie supérieure du tronc reposent sur les genoux d'un homme agenouillé, dont le geste marque la surprise et l'effroi. Ce personnage, presque complètement effacé sur la fresque, se retrouve dans une attitude analogue sur des gravures faisant partie d'une suite relative à la vie de sainte Catherine, et exécutées d'après les dessins de Vanni (Fig. 35). La tête, complètement renversée et tordue de côté, présente la face qui nous semble, à notre point de vue spécial, la partie faible de la composition.



FIG. 35. — SAINTE CATHERINE DE SIENNE DÉLIVRE UNE POSSÉDÉE.

(Gravure extraite d'une suite relative à la vie de sainte Catherine, et exécutée d'après les dessins de Francesco Vanni.)

Les yeux, démesurément et inégalement ouverts, avec un peu de strabisme divergent, la bouche entr'ouverte et légèrement tordue, n'impriment à la physionomie aucune expression caractéristique, et nous semblent plus proches de la fantaisie que de la réalité.

L'École bolonaise nous donne deux représentations de démoniaques, deux fresques, l'une de la main de Louis Carrache (1554-1619), l'autre du Dominiquin (1581-1641), son élève. Nous n'avons pas ici à apprécier dans son ensemble, l'œuvre des Carrache, dont la fortune a subi des alternatives si diverses, ni à établir, à ce point de vue, de parallèle entre le maître et l'élève.

Mais, qu'il me soit permis de rapporter ici l'opinion d'un juge autorisé, parce qu'elle trouve sa confirmation dans les considérations techniques qui vont suivre.

A l'époque où Louis Carrache, un peu plus âgé que ses cousins, Auguste et

Annibal, commençait à attirer sur ses essais l'attention publique, l'Italie avait perdu les derniers représentants du beau siècle, et la décadence de l'art s'affirmait. « Les Carrache, dit M. H. Delaborde, eurent le mérite de prendre jusqu'à un certain point le parti de la raison contre cette démence universelle. Par aversion pour sa facilité excessive et les effronteries de sa manière, ils adoptèrent une méthode toute de calcul et de réserve ; aux cris d'admiration qui accueillaient les extravagances et les routines actuelles, ils répondirent par une protestation en faveur du passé.

« Malheureusement, en voulant faire revivre les exemples anciens, les Carrache s'attachèrent moins à interpréter des principes qu'à reproduire des formes d'exécution, et Louis, à qui appartient l'honneur d'avoir protesté le premier, croyait assurer la régénération morale de l'art, lorsqu'il réussissait tout au plus à en restaurer les surfaces... Selon lui, enfin, il ne pouvait être permis de composer, de dessiner et de colorier un tableau, que les yeux fixés sur certains modèles correspondant chacun à l'une des conditions de l'art.

« Proclamer une pareille doctrine, c'était s'interdire implicitement toute originalité, toute inspiration personnelle ; c'était professer, au mépris du sentiment, la religion du pastiche et le culte de l'assimilation passive. »

Nous rapprocherons de ces considérations générales sur l'œuvre de Carrache l'appréciation que le même auteur porte sur les fresques du Dominiquin.

« Les peintures à fresques exécutées par le Dominiquin... sont les spécimens principaux de sa manière. Sans doute, ici même, cette manière a quelque chose de théâtral ; elle se ressent beaucoup trop des influences combinées de Louis et d'Annibal Carrache, et il n'est que juste d'accuser un système de composition procédant en grande partie de la convention académique, un coloris parfois insuffisant, et des erreurs de goût qui, sous prétexte de vérité matérielle, surchargent la forme en la déshonorant. Mais, à côté de ces graves défauts, quel riche fonds de sentiment ! Que d'inspiration personnelle sous cette apparence empruntée ! Le Dominiquin a beau vouloir suivre littéralement ses modèles et sacrifier, conformément aux doctrines de l'école, les suggestions de l'instinct à je ne sais quelles spéculations éclectiques, bien souvent l'expression gracieuse ou pathétique d'une tête, le geste imprévu d'une figure, viennent démentir les efforts où il s'obstine pour respecter la méthode traditionnelle. En exécutant des tableaux, il avait le temps de s'appesantir sur son œuvre, de

reviser ses intentions premières et, pour ainsi dire, de se condamner lui-même. Lorsque, au contraire, il peignait à fresque, les conditions particulières de ce genre de travail lui interdisaient heureusement les rétractations et les ratures. Voilà pourquoi, nous le croyons, ses peintures murales l'emportent, en général, sur ses autres ouvrages. »

Nous avons reproduit ces lignes parce qu'elles renferment une appréciation



FIG. 36. — SAINT BENOIT GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ, PAR LOUIS CARRACHE.
(Gravure de Simone Cantarini, d'après une fresque du cloître de Saint-Michel in Bosco, à Bologne.)

que la critique moderne a généralement confirmée, et à laquelle nous apportons notre modeste appoint.

La fresque de Louis Carrache est dans le cloître de Saint-Michel in Bosco, à Bologne (Fig. 36). Elle représente saint Benoît guérissant un possédé. L'énergumène se débat, maintenu et porté par deux hommes. Le désordre des vêtements qui laissent la poitrine à nu, les mouvements violents des jambes et la saillie de la langue sont, à notre avis, les points les plus intéressants qui méritent d'être signalés. Mais les membres supérieurs, les mains ouvertes tendues

la paume en avant, ont une attitude absolument opposée à toute idée de convulsion; la figure elle-même, à part la saillie de la langue déjà signalée, n'offre aucun trait caractéristique; enfin, les membres inférieurs, malgré leur agitation, ne portent aucune marque tant soit peu précise des spasmes ou contractures habituels aux crises démoniaques.

Il y a loin, entre cette figure tumultueuse et vide et le jeune possédé du Dominiquin, dont l'attitude si simple, et cependant si vraie, nous montre — avec les yeux convulsés en haut, le renversement rigide de tout le corps en arrière, l'extension forcée des pieds — des signes absolument typiques et conformes à la réalité.

Aussi n'hésitons-nous pas à placer, à notre point de vue spécial, le possédé du Dominiquin bien au-dessus de celui de Louis Carrache.

Le possédé du Dominiquin ne se débat pas. Un homme seul le soutient par derrière, pour l'empêcher de tomber plutôt que pour le contenir; il n'en présente pas moins tous les caractères de la « grande attaque » sous son mode qui paraît être le plus fréquent chez les jeunes garçons, c'est-à-dire représentée par la phase des « contorsions » de la deuxième période.

L'attitude figurée par le Dominiquin n'est autre que celle que nous avons désignée sous le nom « d'arc de cercle » (Fig. 37). Tout le tronc rigide est courbé en arrière, les membres inférieurs contracturés dans l'extension, ne reposent que sur les gros orteils; on remarque, en outre, un léger degré de rotation en dedans; la tête elle-même, légèrement tournée de côté, paraît ramenée de force en avant par l'aide. La convulsion a envahi aussi la face; les yeux sont convulsés en haut, et la bouche est ouverte. L'introduction de l'index de l'exorciste dans la bouche nous permet de supposer que la mâchoire inférieure est immobilisée en cette situation par la contracture. L'attitude des bras est la seule partie de cette figure qui, dans l'hypothèse où nous nous plaçons, puisse donner prise à la critique. Nous savons, en effet, que pendant la « contorsion » les poings sont d'ordinaire fermés, et les avant-bras plutôt en supination qu'en pronation.

Charles Bell, l'éminent physiologiste, rapproche l'attitude du jeune possédé du spasme opisthotonique du tétanos.

« Ce serait, dit-il, la vraie position de l'espèce de contraction musculaire ou de tétanos appelée opisthotonos, parce que le corps est renversé en arrière, si

les mains n'étaient pas déployées, les doigts ouverts et la mâchoire abaissée. Pour que la représentation fût tout à fait naturelle, il aurait fallu que le démoniaque grinçât les dents. »

Charles Bell donne comme point de comparaison le dessin d'un soldat atteint d'opisthotonos, à la suite d'une blessure à la tête. Il établit ainsi les



FIG. 37. — LE MIRACLE DE SAINT NIL, PAR LE DOMINIQUIN.

(Fresque du couvent de Grotta Ferrata.)

caractères qui différencient cette attitude opisthotonique de « l'arc de cercle ».

C'est à l'hystérie, pensons-nous, qu'il convient de rattacher l'attitude donnée par le Dominiquin à son jeune démoniaque. Les critiques de Charles Bell tombent alors d'elles-mêmes ; l'arc de cercle hystérique peut exister avec l'ouverture de la bouche et l'écartement des membres supérieurs. D'ailleurs, tout porte à faire croire que le Dominiquin a pris son modèle sur la nature, et le

spasme silencieux du véritable tétanos offre bien peu de prise à l'interprétation démoniaque.

Pour conclure, nous ajouterons que le démoniaque du *Miracle de saint Nil* doit être considéré comme une de ces figures dont parle le comte H. Delaborde, et dans lesquelles l'élève des Carrache oublie les procédés de ses maîtres, pour s'en tenir à une interprétation de la nature sincère, mesurée et toute pleine de charme.

L'Italie nous offre encore bien d'autres tableaux de *Possession*. Mais nous nous contenterons de les signaler en note [1], à titre de curiosité, parce qu'après les œuvres maîtresses que nous venons d'étudier, ils n'ont plus rien à nous

1. Nous devons la connaissance d'un tableau de Jean-Baptiste Garbi, 1698 (église San Salvadore à Vajano), au Dr Tommaso Tommasi, de Florence. Des photographies imparfaites à cause de l'obscurité de l'église où il se trouve ne nous ont pas permis de l'apprécier dans ses détails. Il est d'ailleurs d'ordre secondaire, et son auteur est peu connu.

Ce tableau peint sur toile est de grande dimension (5 mètres sur 6). Il se trouve au milieu du chœur de l'église S. Salvadore à Vajano. Cette église appartint aux moines de Vallombrosa de 1073 jusqu'en 1808.

On lit en haut du tableau : *En salvator adest, Gualberto nomine, cujus obsessam dominam liberat ense crucis.* Et en bas : 1698. *Hylarion Garbi juxit. Joannes Baptista ei frater pinxitque. Flora utriusque parens.*

Le miracle, c'est-à-dire la guérison de la possédée, eut lieu, dit-on, dans la chapelle de Saint-Jean Gualberto qui se trouve au milieu du bois de Vallombrosa.

Une femme nommée Taddea, dame de Prato, possédée du démon, fut conduite par son père, qui se voit à genoux dans la partie inférieure du tableau, à ladite chapelle du bois de Vallombrosa. Elle-même occupe le milieu de la toile, elle est soutenue par deux ouvriers du bois qui la maintiennent avec peine. Au-dessus d'elle un moine, Hylarion Garbi, élève la main gauche pendant que de la main droite abaissée vers la possédée il tient la croix dont avait fait usage saint Jean Gualberto lui-même.

Une figure allégorique nue symbolise l'été.

Ce miracle est rapporté tout au long dans la *Vie du glorieux père saint Jean Gualberto, fondateur de l'ordre de Vallombrosa*, etc., etc., par P. D. Eudosio Loccatelli de Sainte-Sophie, Florence, MDLXXXI, chez Georges Marescotti. Il paraît que la guérison n'eut pas lieu du premier coup. Lorsque la possédée, une fois guérie, retournait à l'hôtellerie, hors du couvent et loin de la chapelle, le diable revenait de plus belle prendre possession de la victime, ce qu'on reconnaissait, dit le narrateur, à des signes non douteux. Ce manège recommença plusieurs fois. Enfin le prêtre prit le parti d'accompagner l'exorcisée avec la croix de saint Jean jusqu'à l'endroit où le diable avait l'habitude d'en reprendre possession; cette fois le diable partit, et malgré les menaces qu'il proféra en quittant la place il paraît qu'il ne reparut plus. C'était un diable plaisant et naïf qui, par la bouche de la fille, expliquait au milieu d'éclats de rire et de bouffonneries comment il savait céder à la force pour revenir une fois le danger passé.

Dans une ancienne église de Varallo dédiée à saint Gaudenzio, on voit une série de tableaux représentant des épisodes de la vie du saint, et peints par un artiste valsésien du XVIIe siècle Pierre-François Gianoli. L'un d'eux représente une noble dame de Novare conduite au tom-

apprendre, et aussi parce que les Flandres nous attirent en nous promettant les documents les plus décisifs et les plus importants.

Les débuts dans l'École flamande ne diffèrent point de ce qu'ils ont été ailleurs pour la représentation des possédés. C'est toujours le même personnage « agité », chargé de chaînes, et de la bouche duquel s'échappe un petit diablotin. Aussi ne nous y arrêterons-nous pas. Une mention spéciale, cependant, doit être faite d'un panneau peint de la cathédrale Saint-Rombaut, à Malines[1]. Ce panneau fait partie d'une suite de vingt-cinq tableaux qui représentent la vie de saint Rombaut. Ils sont probablement l'œuvre de peintres différents, et ont subi des restaurations vers le milieu de notre siècle. On les a attribués à Michel Van Coxcyen (Malines, 1499-1572), mais plusieurs semblent antérieurs et rappellent le vieil art flamand du xve siècle. Quelques-uns se rapportent à des scènes de guérison ou d'exorcisme. Celui qui nous intéresse plus particulièrement représente saint Rombaut exorcisant un démoniaque au milieu d'un paysage boisé et montagneux (Fig. 38).



FIG. 38. — SAINT ROMBAUT DÉLIVRANT UN POSSÉDÉ.

(Tableau de la cathédrale Saint-Rombaut, à Malines.)

beau de saint Gaudenzio pour y être délivrée du démon. La malade est soutenue par deux suivantes. Au-dessus d'elle deux diables s'envolent*.

Dans le couvent de saint François de Sales (Couventino) à Florence, il existe un tableau de maître inconnu qui représente le Christ délivrant un possédé et dont le Dr Tommaso Tommasi a eu l'obligeance de nous envoyer la photographie **.

Autant que nous en pouvons juger, on peut l'attribuer aux périodes de décadence du xviie siècle. Les personnages ne sont vus que jusqu'à mi-corps. Le possédé lève les deux mains la paume ouverte en avant, il montre une face amaigrie dont la bouche ouverte laisse échapper un nuage de fumée.

1. *Documents inédits sur les Démoniaques dans l'art*, par Paul Richer et Henry Meige. — *Nouv. Iconogr. de la Salp.*, 1896, p. 99.

* Nous devons la connaissance de ce document à l'obligeance de MM. Giuseppe Antonini et Carlo Mariani de Turin.

** Ce tableau fut donné par la noble famille patricienne de Florence *da Verrazzano*, au couvent Saint-François de Sales lors de la fondation il y a environ deux siècles.

Le possédé est assis par terre, les bras et les jambes garrottés à l'aide de solides armatures de fer qui retiennent les membres accolés l'un à l'autre.

Le haut du corps est penché en avant ; la tête tournée à gauche fait une horrible grimace. Cheveux hérissés, yeux grands ouverts et convulsés, bouche de travers d'où sort un diablotin sautillant.

Ce possédé est à peine couvert d'un vêtement jaune-orange, tout en loques, laissant à nu ses jambes et ses avant-bras.

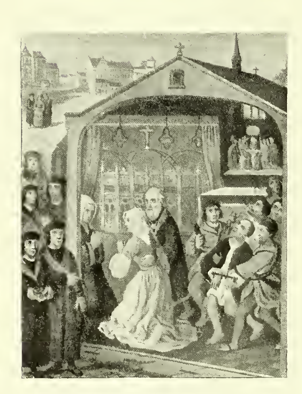


FIG. 39. — GUÉRISON DES POSSÉDÉS AU TOMBEAU DE SAINT ROMBAUT.

(Tableau de la cathédrale Saint-Rombaut, à Malines.)

Le désordre de son costume sommaire témoigne de la violence de ses crises, et les énormes fers qui l'emprisonnent, suivant la tradition biblique, confirment bien les récits du temps sur les cruels traitements qu'on réservait aux malades de son espèce.

Son attitude est bien rendue. Il semble qu'il ait été saisi faisant les « mouvements de salutations » de l'attaque hystérique, les seuls, d'ailleurs, que lui permettent ses fers.

Un autre détail est intéressant à relever, c'est la contracture très nette de la main droite dont les doigts sont crispés sur la paume, tandis qu'à gauche la main tombe flasque et comme paralysée sur l'avant-bras.

Les jambes sont raides, en extension forcée, et les pieds, assez mal indiqués d'ailleurs, semblent contournés la face plantaire en dehors.

Un autre tableau de la même série (Fig. 39), représente la guérison des malades au tombeau de Saint-Rombaut. Dans l'angle de droite on distingue trois possédés. L'un d'eux soutenu par deux aides s'avance les jambes fléchies, le corps renversé en arrière, et les deux poignets serrés dans les menottes déjà figurées dans le tableau précédent.

Avant d'aborder l'étude des possédés de Rubens, qui nous retiendra longuement, je dois dire deux mots d'un dessin de son maître, ADAM VAN NOORT

(1562-1642) qui n'a peut-être pas été sans influence sur les œuvres de l'élève consacrées à la figuration des possédés.

Dans une suite de dessins qu'il fit pour l'illustration de la *Vie de sainte Claire*, Van Noort figura une scène d'exorcisme.

La possédée est dans la phase d'agitation. A demi renversée, elle est soutenue par deux hommes. Prenant appui d'un côté, sur le sol, avec le pied droit, et de l'autre avec la tête, contre la poitrine d'un des aides qui la maintiennent, la malade semble s'arc-bouter pour soulever le tronc en arc de cercle, attitude qui, nous l'avons vu, est si fréquente chez les hystériques. La main droite d'un aide portant sur le côté du ventre s'oppose à ce mouvement. La tête est dans l'extension, la bouche ouverte, les yeux convulsés en haut. Enfin, dans un geste de rage, la main gauche ouvre la robe, découvrant complètement le sein. C'est là un trait caractéristique des attaques d'hystérie, et que nous retrouverons dans la démoniaque de Rubens.



FIG. 40. — SAINTE CLAIRE DÉLIVRE UNE DAME DE PISE, PAR ADAM VAN NOORT.
(Gravure extraite d'une *Vie de sainte Claire*.)

Il semble que la figuration des démoniaques ait été, pour le maître flamand, un sujet d'intérêt spécial, et qu'elle ait servi son génie.

Nous connaissons de lui à ce propos, sans parler de son tableau de la *Transfiguration* du musée de Nancy signalé plus haut :

1° Un tableau dans l'église Saint-Ambroise, à Gênes, représentant *Saint Ignace délivrant une possédée et ressuscitant un enfant mort ;*

2° Un tableau plus important encore sur le même sujet, au musée de Vienne ;

3° L'esquisse pour le tableau précédent, au même musée ;

4° Une gravure de Marinus reproduisant, avec quelques légères modifications, le tableau de Vienne ;

5° Une étude pour la tête de la possédée du tableau de Vienne ;

6° Un dessin dans les collections du Louvre ayant trait au même sujet,

7° Une gravure d'après un tableau inconnu, représentant *Saint François-de-Paul montant au ciel*, et dans lequel se trouvent, au premier plan, un homme et une femme possédés;

8° Une esquisse peinte du même sujet au musée de Munich;

9° Une autre entre les mains de M. Toudouze;

10° Un tableau représentant les *Miracles de saint Benoît*, faisant partie de la collection du roi des Belges.

Tel de ses possédés offre des caractères si vrais et si saisissants, que nous ne saurions rencontrer ou imaginer une représentation plus parfaite des crises dont nos malades de la Salpêtrière nous offrent journellement des exemples typiques.

Il a fallu toute l'intuition du génie, jointe à une rare acuité d'observation, pour saisir et fixer avec tant d'effet et de sûreté les traits fondamentaux d'un tableau si changeant et si complexe. La figure de la « possession » créée par le pinceau de Rubens est un véritable type. Elle est en même temps une image si fidèle de la nature, que sous tous ses aspects elle demeure vraie, et que, aujourd'hui, à plus de deux siècles de distance, nous y surprenons les signes indéniables d'une affection nerveuse alors méconnue.

Nous allons passer en revue les différentes œuvres du maître anversois, qui confirment ces remarques techniques en même temps que notre admiration.

Tableau de l'église Saint-Ambroise, à Gênes. — Les deux tableaux, sur le même sujet, *Saint Ignace délivrant une possédée et ressuscitant un enfant mort*, celui de Gênes et celui de Vienne, auraient été exécutés la même année (1620), à quelques mois d'intervalle. Nous trouvons dans le travail de M. Paul Mantz sur Rubens, quelques détails fort intéressants sur les circonstances de leur exécution.

Rubens avait été élevé chez les Jésuites d'Anvers, et il prit un plaisir reconnaissant à travailler pour eux. C'est pour l'église qu'ils avaient fait construire que, en outre de fresques nombreuses, Rubens avait peint plusieurs tableaux importants, entre autres le *Saint Ignace* actuellement à Vienne, et dont nous parlerons tout à l'heure.

Au même moment, il travaillait pour Gênes.

« Au temps de sa jeunesse, dit M. Mantz, lors des fêtes données au duc de



Alinari, phot.

FIG. 41. — SAINT IGNACE DÉLIVRANT UNE POSSÉDÉE ET RESSUSCITANT UN ENFANT, PAR RUBENS.

(Église Saint-Ambroise, à Gênes.)



Mantoue, Rubens avait connu plusieurs gentilshommes de la noblesse génoise, entre autres le marquis Niccolo Pallavicini. Il lui avait, sans doute, fait une promesse. C'est en 1620 seulement que Rubens put tenir sa parole. D'après un document cité par M. Armand Baschet, c'est alors qu'arriva à Gênes le *Saint Ignace opérant des miracles*, que le marquis fit placer à l'église du Gésu, aujourd'hui Saint-Ambroise. Ce tableau, qui n'a pas été gravé, est un des plus beaux Rubens qu'on puisse voir en Italie... Dans son voyage, publié en 1758, l'aimable Cochin a parlé avec chaleur du *Saint Ignace* de Gênes : « A gauche, dit-il, on voit un saint jésuite qui guérit une possédée et ressuscite des enfants. C'est un grand tableau de Rubens; il est admirable, d'une belle composition distribuée par grandes masses d'ombres et de lumières ; les têtes sont belles, bien rendues et de beau caractère ; belle couleur, belles étoffes. »

Cet avis est aussi celui de M. Armand Baschet, qui résume son impression en ce mot significatif : « Tout est chef-d'œuvre dans cet ouvrage. »

Le groupe qui nous intéresse spécialement occupe le côté droit de la composition.

La possédée est fortement renversée en arrière, courbée en arc, la tête dans l'extension forcée, les muscles saillants. La face se présente complètement de profil, le globe oculaire est convulsé en bas, la pupille à demi-cachée sous la paupière inférieure. La bouche est ouverte. Le membre supérieur droit, dont les muscles sont contractés, tire avec force sur une draperie.

Nous ajouterons que toutes les autres parties de cette figure ne répondent pas strictement, au point de vue de l'observation médicale, aux mouvements pleins de vérité que nous venons de signaler; le bras gauche est levé, dans une attitude sans caractère, et les deux membres inférieurs ne portent aucun signe de convulsion. La démoniaque du tableau de Vienne est de beaucoup supérieure à celle-ci. Nous n'insisterons pas ici sur des différences qui ressortiront de la description que nous entreprenons plus loin. Mais il y a ici, un trait capital qu'il convient de relever, parce qu'il n'existe pas aussi accusé sur la démoniaque de Vienne : c'est le renversement très exagéré en arrière, qui rappelle très exactement la contorsion de l'*arc de cercle*.

La possédée est maintenue par deux hommes. Derrière ce groupe, un personnage lève les bras en joignant les mains, pour demander au ciel le miracle.

A la droite du tableau, une femme est entourée d'enfants ; dans l'angle du

même côté, plus sur l'avant-plan, une autre femme se penche sur un enfant mort, étendu à terre. Derrière ces personnages, on distingue un homme demi-nu et une vieille femme ; tous deux regardent la possédée, et paraissent encore douter que le miracle soit accompli.

Dominant les deux groupes, saint Ignace, debout sur les marches de l'autel, les deux mains tendues en avant, l'œil au ciel, implore l'intercession divine. Il est escorté de deux clercs et des frères de son ordre.

Dans la partie supérieure, au-dessus de la tête de saint Ignace, deux petits anges. Dans le coin à gauche, on voit la nef de l'église éclairée, mais on n'y distingue aucun démon.

Le « Saint Ignace » du musée de Vienne (Fig. 42). — Le tableau du musée du Belvédère, à Vienne, est exactement conçu sur les mêmes données que celui de Gênes, que nous venons d'étudier. On y trouve la même composition, les mêmes groupes : saint Ignace et ses clercs, le groupe de la possédée, les mères avec leurs enfants, et une disposition architecturale analogue. Mais chacune des parties subit une interprétation plus large, plus grandiose ; le cadre s'élargit, le nombre des personnages augmente ; le tableau de Gênes est le thème, celui de Vienne une magnifique amplification. A Gênes, c'est une scène presque intime ; le geste est plus sobre, le mouvement plus mesuré ; à Vienne, suivant l'expression de M. Mantz, c'est un tableau « à grand spectacle », une composition agitée et tumultueuse. Tout est à louer dans la figure de la démoniaque.

Debout sur les marches d'un autel, saint Ignace, vêtu d'une chasuble richement brodée, se tourne vers les assistants dans une attitude pleine de majesté, le regard dirigé en haut, la main droite levée, et la gauche appuyée sur l'autel. Les frères de l'Ordre, groupés à sa droite en une sorte de chœur, et revêtus simplement de robes noires, se tiennent plus en arrière. Les cierges allumés et le calice sur l'autel indiquent une interruption du service divin. Au pied de l'autel, le peuple se presse en deux groupes serrés, dont le plus important, à droite et faisant face au saint, est celui des possédés.

En effet, ce groupe qui, en Italie, comprend quatre personnages (dont une femme possédée), n'en contient pas moins de treize dans le tableau, en Autriche, dont deux démoniaques : un homme et une femme. De plus, à Gênes, le groupe de la possédée est à la droite du saint, qui a en face de lui le groupe plus important des femmes entourées de leurs enfants.



FIG. 42. — SAINT IGNACE DÉLIVRANT LES POSSÉDÉS ET RESSUSCITANT LES ENFANTS, PAR RUBENS.

(Musée de Vienne.)



Dans le tableau de Vienne, comme dans l'autre, Rubens a représenté un double miracle : la guérison des possédés et la résurrection des enfants. Mais, tandis qu'à Gênes le peintre a donné plus d'importance aux scènes de résurrection, à Vienne la possession démoniaque tient le premier rang. Tout, dans la composition, est disposé de façon à mettre en valeur cet épisode dramatique et mouvementé.

Contrairement à la démoniaque de Gênes, qui se présente presque de dos, celle du Belvédère est presque de face, la tête un peu tournée à gauche et vue de trois quarts. Trois personnages, au moins, la maintiennent au prix des plus grands efforts ; l'un d'eux, un genou en terre, et tourné vers le saint, implore le miracle, pendant que, de la main gauche, il soutient la malheureuse.

Cette dernière figure présente les caractères les plus remarquables de la « grande attaque ».

Le cou est gonflé au point que les reliefs musculaires disparaissent. Ce gonflement n'a rien d'exagéré : nous l'avons observé bien des fois, tel que Rubens l'a représenté. Et il a fallu, de la part de ce maître, un grand respect de la vérité pour n'en rien atténuer, et pour consentir à cette hideuse déformation des lignes du cou. Mais combien il est récompensé par l'impression d'horreur et de pitié que soulève chez le spectateur cette image réelle d'un état de convulsion porté à son paroxysme !

La face nous présente plusieurs autres signes également caractéristiques : la bouche est ouverte avec protrusion de la langue, les narines sont dilatées et relevées ; les globes oculaires sont convulsés en haut, cachant presque complètement la pupille sous la paupière supérieure ; autant de signes sur lesquels nous n'avons pas besoin d'insister ici.

Ce n'est pas tout.

Le mouvement des deux membres supérieurs complète le tableau et achève la ressemblance. De la main droite, notre possédée tire à pleine poignée sur une mèche de ses cheveux épars, pendant que la main gauche saisit violemment la chemise pour la déchirer. La robe entr'ouverte, qui retombe sur les hanches, témoigne de la violence des convulsions qui ont précédé et de la fureur qu'a mise l'énergumène à se déchirer elle-même. D'ici peu, la chemise aura cédé comme la robe, et la possédée apparaîtra complètement nue, comme il arrive chez certaines malades qui, pendant leur crise, ne sauraient garder

aucune entrave : en quelques instants, elles ont bientôt mis en pièces tout vêtement ; parfois elles se lacéreraient le corps, si on ne venait à leur secours.

Il était impossible de dire plus en aussi peu de traits, et de réunir en une même figure plus de ces signes effrayants qui caractérisent la grande névrose.

Au premier plan, Rubens a placé, dans un raccourci plein de hardiesse, un homme possédé, presque entièrement nu, renversé à terre, et qui, dans une épouvantable convulsion, a brisé les liens dont on l'avait attaché. Cette figure, qui n'existe pas sur le tableau de Gênes, n'est pas moins remarquable que celle que nous venons d'étudier en détail. La tête renversée montre la face affreusement convulsée. Les yeux sont distors, les pupilles convulsées en haut, la bouche est ouverte, les lèvres sont bleues et écumantes.

Ce démoniaque est une figure d'un effet en apparence un peu théâtral, mais qui, pour l'observateur, rend bien le degré inouï de violence que peuvent atteindre les convulsions hystériques chez l'homme. Elles ne sont point, au premier aspect, sans offrir comme un certain degré d'exagération. Les gestes, les mouvements, les attitudes, ont une telle force indicative qu'ils ne peuvent être la conséquence d'un calcul, d'un effort de la volonté, et apparaissent comme le résultat d'actions mécaniques purement inconscientes. C'est là ce que le génie de Rubens a pénétré et rendu avec une netteté dont l'œuvre d'aucun maître ne fournit d'exemples.

Un homme à moitié nu se penche pour relever le malheureux. D'autres personnages s'en approchent avec des sentiments mêlés de curiosité et de pitié. Un vieillard joint les mains et prie en contemplant le saint.

Par opposition, le groupe qui est en face est plus calme. Une femme s'approche avec son petit enfant dans les bras ; une deuxième, à genoux, est escortée de deux enfants. Derrière elles, un homme, qu'on peut prendre pour un possédé guéri, enlève les cordes avec lesquelles on l'avait retenu.

Dans la nef ensoleillée de l'église, on voit fuir un groupe de démons, au sujet duquel M. André Michel, après avoir loué le naturalisme du groupe de la possédée, fait la piquante remarque suivante : « Privé de ce solide appui de la réalité, le maître est moins heureux dans ses inventions de monstres et de démons, et les avortons aux formes bizarres et grotesques, dans lesquels il a voulu représenter les esprits impurs exorcisés par le saint, sont plutôt ridicules que terribles ». Au-dessus de saint Ignace, comme portés par un rayon de soleil,

de petits anges, au nombre de cinq, tiennent des couronnes et des palmes.

Cette admirable toile, exécutée pour l'église des Jésuites, à Anvers, faillit, en 1718, devenir la proie des flammes qui anéantirent le monument. Plus tard, Marie-Thérèse l'acheta.

Il existe également, au musée de Vienne, une esquisse peinte de ce tableau. Nous n'avons pas à y insister ici, parce qu'elle n'ajouterait rien à ce que nous a appris le tableau définitif sur la pénétration naïve et maîtresse qu'apportait Rubens dans son observation, et sur la décision qui s'ensuivait dans son œuvre.

Gravure de Marinus. — On doit au burin d'un graveur, Marinus, une reproduction de ce *Saint Ignace guérissant les possédés et ressuscitant les enfants :* elle nous intéresse, parce que nous avons à y relever quelques inexactitudes assez singulières.

Comme il arrive pour la plupart des anciennes gravures, celle de Marinus reproduit le tableau de Rubens retourné symétriquement, c'est-à-dire comme vu dans une glace. Cela tient à ce que les anciens graveurs dessinaient sur le cuivre sans prendre le soin de retourner leur dessin, d'où il résulte qu'après l'impression, la composition sur l'épreuve apparaît au rebours du tableau original.

La gravure a fait subir, au tableau de Rubens, des modifications, dont quelques-unes tiennent à une interprétation imparfaite, mais dont le plus grand nombre ne sauraient être imputées au graveur.

On sait, en effet, que souvent à cette époque le graveur travaillait, non d'après l'œuvre définitive du maître, mais d'après des dessins composés dans ce but, ou même d'après des répétitions en grisailles exécutées dans l'atelier, ou par le peintre lui-même. Le dessin du Louvre, dont nous parlerons plus loin, paraît avoir été fait ainsi.

C'est ainsi que, dans la gravure de Marinus, la scène s'élargit sensiblement. Les personnages n'y sont pas plus nombreux, mais ceux qui se massent dans les angles apparaissent un peu plus. En tous sens, le tableau est agrandi. La manière de Rubens est bien rendue, mais avec un peu d'amplification ; les mouvements sont plus violents, plus heurtés, les saillies musculaires exagérées ; les physionomies perdent de leur finesse et de leur vérité. Pour ce qui est de la *Possédée*, le gonflement du cou est moins saisissant, l'ombre qui cherche à accuser le larynx étant plus accentuée. Enfin, l'œil a subi une modification malheureuse à notre point de vue technique ; la pupille, au lieu de se cacher sous

la paupière supérieure, apparaît toute grande à l'angle externe de l'œil. Un autre changement mérite d'être noté, et semblerait trahir la préoccupation de l'artiste de faire plus saisissant : la main qui déchire les vêtements a saisi l'ouverture de la chemise et découvre complètement le sein, tandis que sur le tableau, bien que la chemise soit entr'ouverte, le sein est entièrement caché. Mais on peut alléguer que la gravure s'adressait au public et la peinture à une église.

Étude pour la Possédée du musée de Vienne. — Charcot possédait une lithographie d'origine anglaise, exécutée d'après une esquisse de Rubens. Il l'a reproduite dans ses ouvrages. Nous ne connaissons pas cette esquisse en original, mais la lithographie présente une sécheresse et des incorrections de dessin qui doivent être mises sur le compte de l'interprète. Quoi qu'il en soit, cette esquisse a été indubitablement peinte par l'artiste pour la tête de sa *Possédée* de Vienne, et l'on y retrouve tous les grands caractères d'exactitude rigoureuse et d'effet magistral, sur lesquels nous avons insisté. La lithographie nous permet de les apprécier et de les voir de plus près en quelque sorte. Le gonflement du cou y est bien représenté, ainsi que la convulsion des globes oculaires. La langue est plus large et mieux saillante sur le tableau ; la bouche est la partie qui sur le dessin laisserait le plus à désirer.



FIG. 43. — ÉTUDE POUR LA « POSSÉDÉE » DU MUSÉE DE VIENNE.

(Fac-simile d'une lithographie de J. Scarlett Davis, d'après Rubens.)

Dessin des collections du Louvre. — Le musée du Louvre possède un dessin à la pierre noire, gouaché et rehaussé de blanc sur papier gris, représentant le *Saint Ignace de Loyola guérissant des possédés*, et exécuté d'après le grand tableau de l'église des Jésuites d'Anvers.

Ce dessin, extrêmement soigné et très habile, a été exécuté pour les besoins de la gravure. Dans le catalogue, il est rangé sous la rubrique « *d'après* Rubens ». Il aurait donc été fait par un des élèves du maître. Mais tout porte-

rait à croire que Rubens lui-même y a mis la main, au moins pour la retoucher. C'est aussi l'opinion de Van Hasselt [1].

C'est d'après ce dessin que Marinus aura fait sa gravure. Il suffit de comparer les deux pour que la chose soit hors de doute. Quelques-unes des différences que nous avons signalées entre le tableau de Vienne et la gravure se retrouvent dans le dessin, entre autres le sein de la possédée qu'on voit complètement découvert. Mais là où il est prouvé que le graveur a failli, c'st dans certains traits de la figure : le modelé du cou est bien supérieur dans le dessin et l'œil, loin de montrer la pupille, ne laisse voir que le blanc de la sclérotique.

En somme, l'examen du dessin du Louvre nous montre que les défauts que nous avons relevés plus haut doivent être mis exclusivement sur le compte du graveur.

Saint François de Paul montant au ciel. — Gravure de la Bibliothèque nationale. — Nous avons trouvé à la Bibliothèque nationale une gravure d'après un tableau de Rubens représentant *Saint François de Paul montant au ciel* (Fig. 44). De nombreux personnages de tous rangs assistent à cette ascension. Au premier plan, des miracles s'accomplissent. On délivre de son suaire un mort qui ressuscite; plus en avant, deux démoniaques, un homme et une femme, sont en proie aux convulsions. Ces deux figures offrent de nombreux points de ressemblance avec les démoniaques du musée de Vienne, mais, autant que permet d'en juger la gravure, ils ne les égalent pas à notre point de vue particulier.

Cette gravure porte dans le coin à droite la mention suivante : *Pet. Paul Rubens pinxit. Guill. Collaert excudit.* D'autre part, dans le catalogue des œuvres de Rubens qui fait suite à la *Vie de Rubens*, par André Van Hasselt, Bruxelles, 1840, on voit sous le n° 495, l'indication d'un tableau représentant *saint François montant au ciel*, avec la mention : *gravé par Lommelin.* Où se trouve ce tableau de Rubens ? Existe-t-il encore, ou bien a-t-il été perdu ?

Lors de la publication des « Démoniaques dans l'Art » nos recherches avaient été impuissantes à résoudre la question. Mais le problème était posé, il a excité l'émulation des chercheurs et, bien qu'aujourd'hui le tableau original

1. Van Hasselt, dans son catalogue, fait suivre l'indication du tableau de Vienne de la note suivante : « Le musée de Paris possède de cette composition un beau dessin au crayon noir, rehaussé de blanc et retouché par Rubens pour le graveur ».

de Rubens n'ait pas encore été retrouvé, nous sommes en possession, à son sujet, de nouveaux documents fort intéressants [1].

Saint François de Paul montant au ciel. — Esquisse peinte de M. Toudouze. — Notre ami Gilles de la Tourette [2] a fait connaître un tableau appartenant à M. Toudouze, le peintre bien connu, et qui représente le même sujet : *saint François de Paul montant au ciel.* Ce tableau n'est pas de la main de Rubens. C'est évidemment une copie d'une des œuvres du maître par un élève encore inexpérimenté.

Bien que représentant le même sujet, la gravure de la Bibliothèque nationale et le tableau de M. Toudouze diffèrent assez pour amener M. Gilles de la Tourette à supposer que Rubens a dû faire deux tableaux de « *saint Vincent de Paul* », comme il avait fait deux « *Ignace de Loyola* ».

Il y aurait donc deux tableaux de perdus au lieu d'un. C'est beaucoup, d'autant plus que M. le Dr Souques a signalé au musée de Munich une autre esquisse de la main même de Rubens sur le même sujet et présentant aussi de notables variantes.

La description qu'il en donne mérite d'être rapportée ici parce qu'elle renferme sur l'œuvre de Rubens une appréciation plus complète et mieux documentée que celle que nous pouvait permettre l'examen de la gravure du Louvre.

Saint François de Paul montant au ciel. — Esquisse du musée de Munich. — « C'est une esquisse [3] mi-grisaille mi-couleur, une étude imparfaite par places, mais singulièrement finie dans le groupe des démoniaques, chez lesquels on retrouve les qualités habituelles du maître. Les malades qui implorent les

1. M. A. Duverger-Boggaert, dans un article du journal *le Médecin du foyer* (1er août 1887), donne les indications suivantes : « Nous avons eu la curiosité de rechercher ce tableau ; il semble perdu, en effet. D'après des indications éparses recueillies par nous et des renseignements précieux, obtenus de M. Max. Rooses, l'homme qui connaît probablement le mieux en Europe l'œuvre complet de Rubens, il en existe une esquisse, indiquée à tort comme étant un *saint Ignace*, au musée de Dresde : la Pinacothèque de Munich. M. Morison de Londres et le musée de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne possèdent des copies de cette esquisse, et on trouve en outre dans ce dernier dépôt une autre esquisse du même sujet, faite pour un tableau cintré et présentant des changements d'un réel intérêt. »

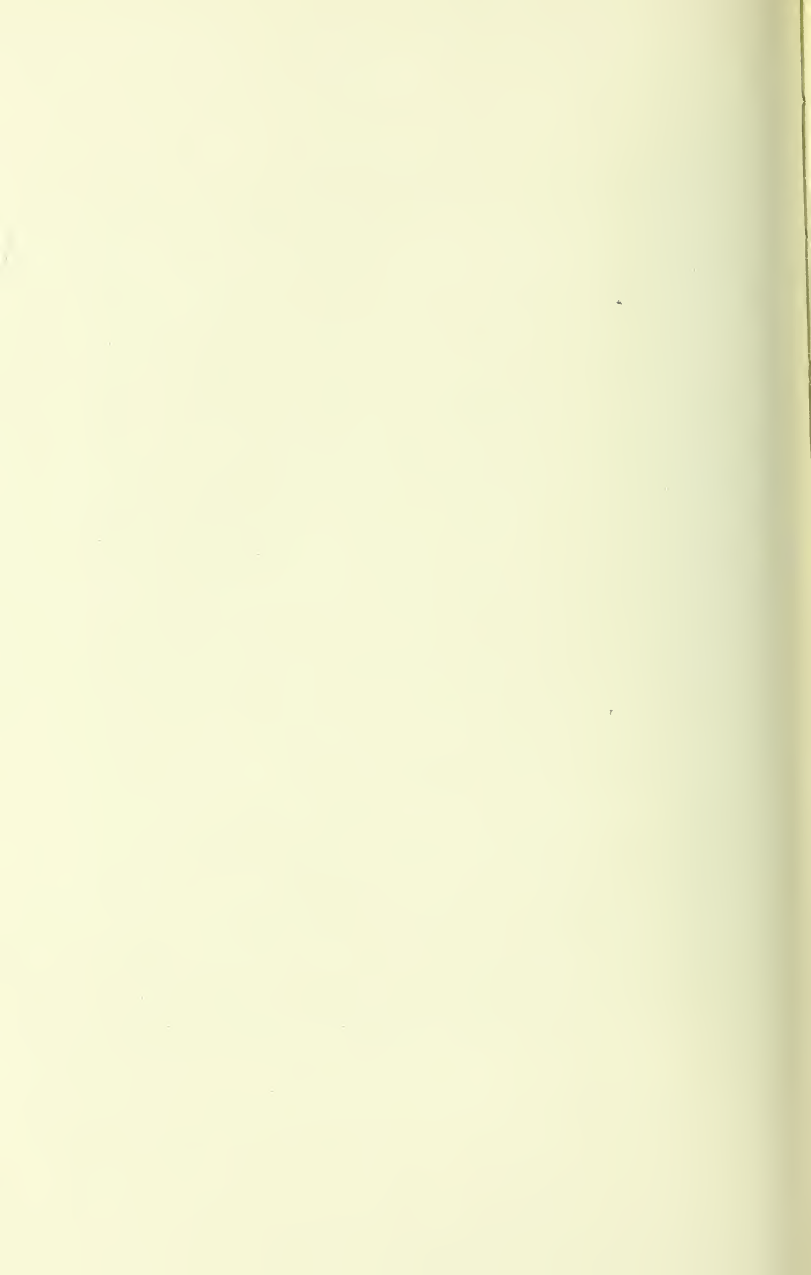
2. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1892, p. 119.

3. Ce tableau se trouve dans le cabinet XII, à contre-jour, dans un coin très obscur. Il est inscrit au catalogue de « l'Ancienne Pinacothèque » sous le no 763, avec cette légende : *Der in der Luft schwebende heilige Franz de Paula wird von Pestkranken um Hilfe augerufen. Theilweise in Farbe gesetzke Grisaillenskizze.*



FIG. 44. — SAINT FRANÇOIS DE PAUL MONTANT AU CIEL.

(Gravure de la Bibliothèque nationale, d'après Rubens.)



secours du saint ne sont certainement pas des pestiférés, comme on pourrait le croire d'après la rubrique du catalogue. Ce sont : un ressuscité, d'une part, et deux démoniaques typiques, de l'autre. Si on la rapproche de la gravure de la Bibliothèque nationale, on est tout d'abord frappé de la ressemblance. Dans les deux, l'idée est identique, le plan général pareil. Et même certains détails, surtout au premier plan, sont assez superposables, par exemple le groupe du ressuscité et de la vieille femme qui le regarde avec étonnement. De même, la personne agenouillée dans le coin de droite a, dans les deux compositions, le même vêtement et la même attitude. Le geste seul diffère. Les deux démoniaques et les personnages qui les entourent sont évidemment dissemblables, mais présentent cependant quelques traits communs. Nous ferons remarquer que dans l'esquisse de Munich la facture est, sur ce point, très supérieure à la gravure de la Bibliothèque nationale. On trouve dans celle-là les qualités que le maître a mises dans les démoniaques du musée de Vienne (saint Ignace guérissant les possédés). La tête, le tronc, les membres ont l'attitude et les contorsions classiques ; les yeux sont convulsés en haut, la bouche largement ouverte, le visage grimaçant. Il ne s'agit plus, dans ce premier plan, d'esquisse, mais bien d'une étude parachevée. Les personnages qui au contraire forment le second plan sont simplement esquissés. Cependant, si on compare les groupes latéraux du fond avec ceux de la gravure de la Bibliothèque nationale, on retrouve dans les deux œuvres quelques traits communs; le groupe droit de l'esquisse correspond au groupe gauche de la gravure et inversement.

« Mais à côté de ces ressemblances, que de différences ! Il est facile de voir que certains personnages de la gravure font défaut dans l'esquisse de Munich et réciproquement, que d'autres sont surajoutés, que les poses, les gestes, les costumes sont très dissemblables dans les deux œuvres.

« Que peut-on conclure de ce parallèle? La gravure de la Bibliothèque nationale a-t-elle été faite d'après l'esquisse originale de Munich? C'était l'opinion de M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui a bien voulu nous donner son avis et dont la compétence en pareille matière est indiscutable. Les graveurs de l'époque se permettaient, avec ou sans l'autorisation du peintre, les licences souvent très grandes qu'excusait parfois la destination de leur œuvre. Les exemples de ce genre ne

sont pas rares dans l'histoire de la gravure. En mettant sur le compte d'une licence artistique les différences qu'on trouve dans ces deux œuvres, on pourrait donc supposer que l'esquisse du musée de Munich a servi de modèle à la gravure de la Bibliothèque nationale.

D'autre part, on pourrait formuler une seconde hypothèse, basée sur les grosses différences qui existent entre ces deux compositions. Un peintre qui veut faire un tableau commence d'ordinaire par en brosser un certain nombre d'esquisses, identiques quant au fond, variables quant à la forme. Rubens, voulant faire un tableau représentant saint François de Paul guérissant des possédés, a dû en faire plusieurs esquisses. Mais Rubens a-t-il fait ce tableau? Nous l'ignorons. Dans tous les cas, ce n'est pas un, mais deux ou trois au moins qu'il en faudrait, ayant servi de modèle, l'un à la gravure de la Bibliothèque nationale, l'autre à la copie que possède M. Toudouze, le troisième vraisemblablement à la gravure de Lommelin.

« Sans cela on ne s'expliquerait pas les différences de ces trois œuvres. Si ces trois tableaux ont été peints, on doit jusqu'à nouvel ordre les considérer comme égarés. Mais il se pourrait, en somme, que Rubens n'en eût fait aucun et s'en fût tenu à de pures esquisses qui auraient été prises comme modèles. Dans cette supposition ces esquisses seraient également égarées, sauf une. »

Quoi qu'il en soit, toutes ces multiples esquisses montrent combien cette poignante et véridique image de la *Possession* hantait le cerveau du maître anversois. Et ce n'est pas tout encore. M. Meige signale en outre un tableau de Rubens, qui fait partie de la collection du roi des Belges (Palais-Royal, Bruxelles), et qui représente les *Miracles de saint Benoît*. Cette peinture contient plusieurs infirmes et une possédée soutenue par deux hommes. Elle semble une répétition de la possédée du musée de Vienne, longuement décrite plus haut.

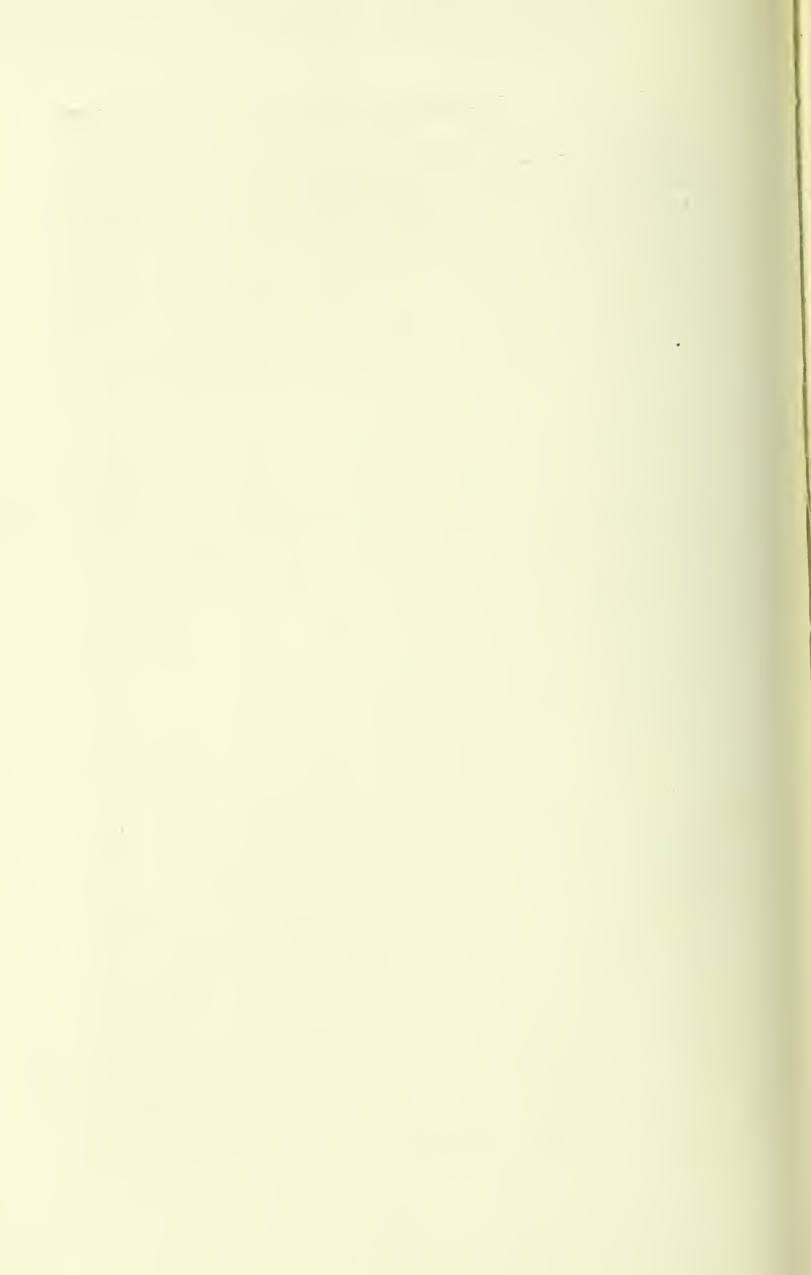
Nous nous sommes peut-être laissé un peu entraîner par l'intérêt médical exceptionnel des œuvres que nous venons de passer en revue. Nous ne le regretterons pas, si nous avons contribué à démontrer dans quelle voie naturaliste, féconde pour la Science comme pour l'Art, s'était engagé Pierre-Paul Rubens, et à quels titres précis, en dehors de toutes autres considérations esthétiques que nous devons écarter, son œuvre survit et s'impose.



Hanfstængl, phot.

FIG. 45. — SAINT MARTIN GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ, PAR JORDAENS

(Musée de Bruxelles.)



Le musée de Bruxelles possède un tableau important de Jordaens (1593-1678), un *Saint Martin guérissant un possédé* (Fig. 45).

La scène est disposée sur les degrés d'un escalier aboutissant à un portique. Saint Martin s'avance, escorté de son porte-crosse et de deux religieux, pour exorciser l'énergumène maintenu à grand'peine par quatre hommes vigoureux. En haut de la composition, le proconsul romain domine la scène et constate le miracle qui doit décider de sa conversion.

Ce tableau fut exécuté pour le maître-autel de l'église de Saint-Martin de Tournai. Nous en trouvons une bonne gravure à la calcographie du Louvre (Fig. 46).

Jordaens travailla avec Rubens, mais il ne fut pas à proprement parler son élève. Dans ses œuvres, il conserve son originalité. « Tous les deux, dit Charles Blanc, sont de la même famille, de même tempérament. Rubens, plus pensif et plus profond, Jordaens plus rude et plus grossier... Jordaens représente même au delà de la forme la fureur de coloris et l'ampleur de la pratique. » Son génie devait se sentir à l'aise dans la représentation des scènes violentes, qu'étaient le plus souvent les crises de possession.

En effet, son possédé est un homme vigoureux, en proie à une agitation telle que quatre aides ne le maintiennent qu'au prix des plus grands efforts. Nous ne retrouvons pas, dans ce personnage, la profondeur d'observation et la justesse d'exécution que nous avons signalées dans la possédée du tableau de Rubens. Il ne possède aucun des caractères précis, marques indiscutables de la crise démoniaque, et que nous trouvons si merveilleusement réunis et exprimés chez la démoniaque du *Saint Ignace*. Mais il est impossible de rendre avec plus de fougue et de vérité le désordre, et particulièrement la violence des mouvements convulsifs.

Or, il ne faut pas oublier que, chez les hommes, l'attaque démoniaque peut révéler des caractères spéciaux résultant de l'excès de la fureur, de l'exagération et de l'amplitude des convulsions, lesquels arrivent au paroxysme le plus inouï de la violence. A ce point de vue, nul ne pourrait concevoir une figure plus expressive que le possédé du *Saint Martin*. Et, à défaut d'une fine et délicate observation de la nature, Jordaens, en cette circonstance, a été heureusement servi par sa manière, qui est la nature même de son génie [1].

1. Mon ami le Dr Souques me signale deux peintures flamandes et une peinture allemande qui représentent des possédés. N'ayant point eu l'occasion d'observer ces œuvres et n'en

Je trouve dans le catalogue du musée du Louvre la désignation d'un important tableau de Philippe de Champaigne (1602-1674) où le maître a peint un personnage possédé. Malheureusement, il n'est point exposé dans les galeries et nous n'avons pu le voir. Mais il a servi de modèle à une magnifique tapisserie exposée aujourd'hui au musée Galliera et, si cette copie ne nous permet pas de juger de l'œuvre peinte dans tous ses détails, elle nous en donne une vue d'ensemble suffisante qui nous permettra d'en dire quelques mots ici.

C'est une vaste composition représentant la translation des corps de saint

connaissant point de reproductions, je suis heureux d'en pouvoir donner ici les descriptions qu'a bien voulu rédiger pour moi mon excellent collègue, ce dont je le remercie vivement :

I. A Nuremberg, au *Germanisches Museum*, il existe un tableau, *d'après Wohlgemutz* (École allemande, 1434-1519) qui représente saint Vit guérissant un possédé. Il est inscrit au catalogue sous le n° 126.

On voit au premier plan un homme jeune (les pieds et les jambes nus), debout, en proie à des contorsions et maintenu par deux gars vigoureux qui lui tiennent les bras et les mains. La tête est renversée en arrière, les yeux légèrement convulsés en haut. C'est l'attitude de l'arc de cercle.

En face du possédé, à droite du tableau, se tient saint Vit, en costume rouge ; il fait de la main droite le geste de la bénédiction pastorale (deux doigts en l'air) et maintient de la main gauche les deux chefs d'une écharpe rouge passée autour du cou du patient.

Derrière saint Vit se placent une dizaine de personnages d'importance (l'empereur et sa suite).

Au fond du tableau se voit une fenêtre gothique, ouverte sur un paysage. Au-dessous de la fenêtre et près de la scène, une table sur laquelle reposent un bénitier et un goupillon, ainsi qu'un livre ouvert. Au-dessus de la table vole une figurine diabolique qui paraît s'enfuir vers la fenêtre.

II. A la vieille Pinacothèque de Munich, un tableau de *Paul Bril* (École flamande, 1554-1626) qui représente Jésus guérissant un possédé.

Un paysage rocheux avec des villes et des châteaux ; à l'arrière-fond le lac de Génésareth. Près de l'embouchure du Jourdain, sur le premier plan, se voit le Christ accompagné de ses apôtres. Il guérit un possédé qui est devant lui dans l'attitude classique, et qui se débat, maintenu par deux hommes vigoureux. Un troupeau de cochons, dans lesquels le diable est chassé, sont sur le point de se précipiter dans l'eau. Le diable, sous la forme d'un tourbillon de fumée, sort de l'oreille gauche du possédé et se répand sur le troupeau de cochons affolé.

Ce tableau est inscrit au catalogue sous le n° 675.

III. Sous le n° 872 du catalogue de la vieille Pinacothèque de Munich est inscrit un tableau de *Gérard Doufflest* (Ecole flamande, XVIIe siècle), représentant le pape Nicolas V visitant le tombeau de saint François d'Assise dont on voit le cadavre à droite. La scène représente un intérieur d'église.

Dans la partie supérieure de l'église une possédée est exorcisée par un prêtre. Attitude classique en arc de cercle, les bras attachés et maintenus l'un en avant, l'autre en arrière du corps par une corde à nœuds. Trois hommes contiennent vigoureusement la malade. Au-dessus de la tête de la possédée on voit une petite forme noire, diabolique, qui s'envole.

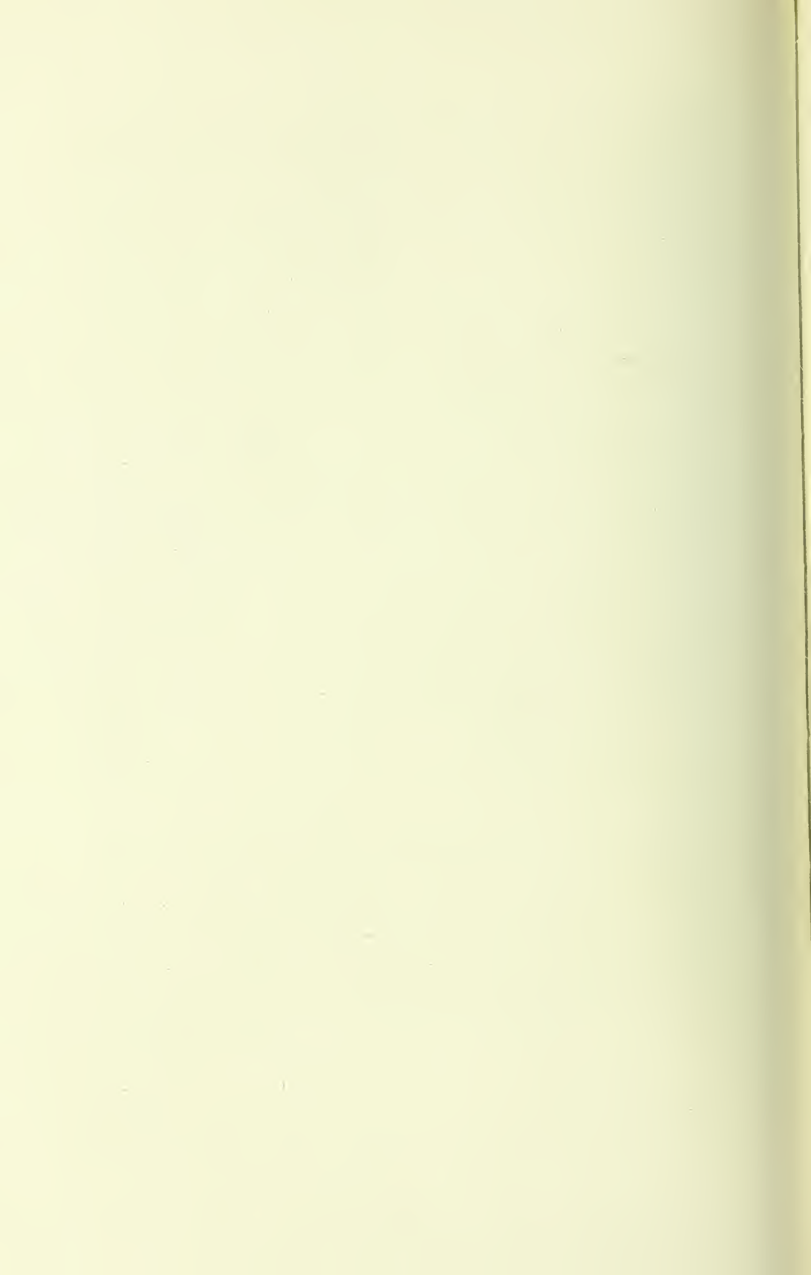
Devant cette femme, un prêtre, ayant à son côté un enfant de chœur qui tient un livre ouvert. A droite et à gauche, des assistants qui contemplent la scène.



FIG. 46 — SAINT MARTIN GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ.

(Gravure de la chalcographie du Louvre, d'après le tableau de Jordaens.)

On remarquera, en outre du renversement symétrique de toute la composition, des différences de détail assez nombreuses entre la gravure et son modèle. Ces différences peuvent être le fait du graveur lui-même, ou bien on peut admettre, comme nous l'avons vu à propos du « Saint-Ignace » de Rubens, que le graveur a copié non plus le tableau, mais un dessin revu et corrigé par le peintre.



Gervais et de saint Protais. Ce tableau est un des six qui ont été exécutés vers 1655 par Champaigne, Le Sueur et Bourdon pour le chœur de l'église de Saint-Gervais à Paris. On y voit se dérouler l'imposante procession composée du haut clergé, de prélats coiffés de la mitre et revêtus de chapes d'or, transportant les corps des deux saints étendus sur un lit. Au premier plan, des malades se pressent sur le passage du saint cortège dans l'espoir d'obtenir la guérison et, au milieu d'eux, dans l'angle gauche du tableau, se remarque le groupe saisissant formé par le possédé et par les deux hommes qui le maintiennent. L'énergumène est un solide gaillard, taillé en athlète, complètement renversé en arrière, la tête en bas, soulevé de terre par les deux aides placés de chaque côté de lui. On ne voit que la partie supérieure du corps, la tête renversée et les deux bras qui s'agitent. Le reste du corps est complètement masqué par l'aide de droite, à l'exception toutefois de l'un des genoux qui apparaît à la hauteur de l'épaule et qui témoigne de l'agitation des membres inférieurs. En somme, cette figure est remarquable par la violence de l'agitation convulsive qu'elle exprime, mais la convulsion ne s'y montre que sous des traits d'un aspect un peu banal, sans caractères précis et nettement indicatifs. Le visage nous montre la bouche entr'ouverte, de grands yeux hagards, les sourcils relevés. Toutefois il serait nécessaire de voir le tableau lui-même pour juger en dernier ressort de ces finesses de l'expression physionomique, car il faut nous méfier de l'art du tapissier et l'adage italien est toujours vrai : *Traduttore, traditore.*

Nous ne connaissons, de l'école hollandaise, qu'une seule œuvre se rattachant aux démoniaques. Elle est attribuée à un élève de Rembrandt, SAMUEL VAN HOOGSTRATEN (1626-1678). Malgré l'incertitude de son origine, cette toile est loin d'être sans valeur. L'on peut affirmer à coup sûr qu'elle a été exécutée sous l'influence de Rembrandt, et qu'elle ne serait pas indigne de ses meilleurs élèves. A notre instigation, le Dr Meige en a fait une étude approfondie, et je ne saurais mieux faire que de reproduire ici intégralement la très judicieuse critique qu'il en a faite.

« La scène est empruntée à un passage des *Évangiles*, selon saint Mathieu (chap. XXII).

1° Jésus, parlant encore en parabole, dit.

2° Le royaume des cieux est semblable à un roi qui fit les noces de son fils;

3° Il envoya ses serviteurs pour appeler aux noces ceux qui y étaient conviés, mais ils refusèrent d'y venir;

4° Il envoya encore d'autres serviteurs avec ordre de dire aux conviés : « J'ai préparé mon festin, j'ai fait tuer mes bœufs et tout ce que j'avais fait engraisser : tout est prêt, venez aux noces »;

5° Mais ils ne les écoutèrent pas et s'en allèrent, l'un à sa maison des champs, l'autre à son négoce;

6° Les autres se saisirent de ses serviteurs, et les tuèrent après les avoir accablés d'outrages;

7° Le roi l'ayant appris fut irrité, et ayant envoyé ses armées, il extermina ces meurtriers et brûla leur ville;

8° Alors, il dit à ses serviteurs : « Le festin des noces est prêt, mais ceux qui y avaient été appelés n'en ont pas été dignes;

9° « Allez donc dans les carrefours, et appelez aux noces tous ceux que vous trouverez »;

10° Et ses serviteurs se répandirent dans les rues, rassemblèrent tous ceux qu'ils trouvèrent, bons et mauvais, et la salle des noces fut remplie de convives;

11° Le roi entra ensuite pour voir ceux qui étaient à table, et il vit un homme qui n'était point revêtu de la robe nuptiale;

12° Et il lui dit : « Mon ami, comment êtes-vous entré ici sans avoir la robe nuptiale ? » Et cet homme ne répondit rien.

13° Alors le roi dit à ses serviteurs : « Liez-lui les pieds et les mains, et jetez-le dans les ténèbres extérieures; c'est là qu'il y aura des pleurs et des grincements de dents;

14° « Car beaucoup sont appelés, mais peu sont élus. »

« Telle est la donnée. Voyons maintenant comment l'artiste l'a comprise. La scène représente la salle du festin. Au premier plan et en pleine lumière, debout, de profil dans une attitude majestueuse, se tient le roi sur lequel l'attention est attirée dès l'abord. Figure noble, à traits réguliers, barbe blanche entière et longs cheveux retombant en boucles sur le cou. Il est coiffé d'un épais turban blanc, vert et or, surmonté d'une petite couronne d'or, ornée de pierreries. Sur le côté, une grosse pierre précieuse maintient une aigrette blanche rejetée en arrière. Son costume est somptueux : une robe blanche

brodée d'or tombant jusqu'à la cheville, bordée d'hermine aux poignets, serrée au-dessus de la ceinture par une écharpe verte et bleue à glands d'or. Sur les épaules, un lourd et long manteau de pourpre à larges bordures d'or et de pierreries, retenu par une riche agrafe au-devant de la poitrine. Aux pieds, les chaussures également ornées de pierres précieuses. Le bras et la main gauches sont cachés par ce manteau. D'un geste impératif, la main



Hanfstængl, phot.

FIG. 47. — LE CONVIVE INDIGNE, ATTRIBUÉ A SAMUEL VAN HOOGSTRATEN.

(Musée de l'État à Amsterdam.)

droite, qui tient un sceptre d'or, commande l'expulsion du convive indigne, contre lequel un chien aboie en montrant ses crocs. Cette belle figure royale est traitée avec grandeur et hardiesse. On y retrouve, dans tous les détails, l'influence de Rembrandt : les jeux de lumière largement distribués d'un côté, les clairs obscurs très profonds ménagés dans l'ombre, les empâtements et les frottis de brun qui donnent aux blancs, aux bleus et aux verts une si curieuse valeur. On peut lui reprocher, cependant, d'être un peu prétentieuse.

« Le groupe de serviteurs qui emportent le convive expulsé occupe tout le côté gauche de la composition. Il est d'un agencement heureux et d'une

belle couleur. Au premier plan, deux hommes vigoureux : l'un, le dos complètement tourné et la tête baissée, tient les jambes; l'autre, de profil, maintient d'une main le bras gauche du convive, et de l'autre soutient son épaule droite. C'est un solide gaillard bien pris dans une sorte de cuirasse rose et or, une ceinture vert foncé autour des reins; sa belle tête, encadrée de cheveux bruns bouclés, se détache hardiment à côté d'une figure de vieillard à barbe et à cheveux blancs qui occupe, avec plusieurs autres personnages, dont un nègre, l'arrière-plan de ce groupe très mouvementé et vivant. Le convive indigne est enlevé précipitamment, les pieds les premiers, par ces serviteurs robustes. Il est vêtu d'une robe brun verdâtre à larges manches; sur la poitrine apparaît la chemise entr'ouverte au col. On ne voit de lui que ses épaules, ses deux bras ligottés au poignet et sa tête. Cette tête, brusquement renversée en arrière, est d'une exécution magistrale. La pâleur extrême du visage, éclairé de reflets légèrement verdâtres, les yeux qui regardent en haut, avec une expression de supplication languissante, la bouche entr'ouverte d'où semble s'échapper un dernier appel à la pitié et à la clémence, tout cela est d'un effet saisissant et commande l'émotion. C'est là qu'est la partie la plus intéressante de l'œuvre. C'est là, surtout, que l'artiste a fait preuve d'une originalité bien réelle, abandonnant, sans démériter, les procédés du maître qu'il a si scrupuleusement suivis pour exécuter la figure du roi.

« Le reste de la composition est d'un intérêt secondaire. La partie droite est occupée par deux jeunes enfants aux cheveux bouclés : l'un blond, l'autre brun, deux petits pages souriants qui portent la queue du manteau royal. Devant eux, une table avec un tapis, un plat et une aiguière renversée. Derrière eux, deux valets affairés apportent des victuailles. Ces dernières figures sont assez négligées. Le fond de la toile représente la table du festin chargée de riche vaisselle. Les convives les plus éloignés sont vus de face, les autres de dos. Parmi ces derniers, un homme pauvrement vêtu se retourne d'un air maussade vers l'expulsé. A sa droite, une vieille femme se penche pour lui parler; ses yeux enfoncés sont presque clos : on dirait une aveugle.

« Le passage de l'*Évangile* qui a inspiré ce tableau ne permet guère de croire, à première lecture, qu'il s'agisse d'une scène de possession. On s'explique mal, cependant, la nécessité de faire lier les bras et les jambes d'un homme pour le mettre à la porte, quand une dizaine de serviteurs vigoureux sont là pour se

charger de ce soin. Le convive indigne ne s'est pas prêté de bonne grâce à cette expulsion inattendue, et il a dû faire une sérieuse résistance, comme en témoigne le désordre de ses vêtements. Or, il faut se rappeler que, dans les figurations religieuses, les possédés ont souvent les membres liés... Le ligottage du *Convive indigne* pourrait donc être, à défaut de plus amples renseignements, un argument en faveur de la possession diabolique. D'autres détails permettent-ils de supposer que l'auteur du tableau ait eu l'intention de représenter un possédé ? La tête est rejetée en arrière, le cou proémine, la bouche est entr'ouverte et les yeux renversés vers le haut laissent voir largement le blanc de la sclérotique. Tout ceci n'est pas en contradiction avec certaines attitudes des hystériques. Mais la bouche n'est pas crispée, la langue ne sort pas, et les yeux sont simplement relevés sous la paupière supérieure. Ce n'est pas l'aspect du visage dans la variété démoniaque de la crise d'hystérie. On dirait plutôt que le *Convive indigne* vient de tomber en attaque. En tout cas, la pâleur du visage, l'abandon de la tête, le renversement des yeux et l'ouverture de la bouche autorisent à penser qu'il s'agit d'un ictus nerveux.

« Reportons-nous maintenant à la parabole de saint Mathieu : On avait convié au repas des noces tout le peuple recruté dans les carrefours « bons ou mauvais » (9-10). Les bons revêtirent de somptueux habits — c'est-à-dire témoignèrent du désir d'honorer le Seigneur. — Les mauvais n'en firent rien. Or « le roi étant entré pour voir ceux qui étaient à table, vit un homme qui n'était pas revêtu de la robe nuptiale » — un homme qui n'avait rien fait pour mériter le royaume des cieux (?). — Et il l'expulsa « là où il y a des pleurs et des grincements de dents » (13) — c'est-à-dire en enfer, avec les démons. Il n'est pas inadmissible que l'artiste chargé d'interpréter le passage de saint Mathieu, pour bien montrer l'impureté du *Convive indigne*, ait cherché à le représenter comme possédé du démon.

« Les paraboles des Évangiles prêtent à bien des interprétations. Et celle-ci n'est en contradiction ni avec le texte ni avec l'esprit du chapitre. La « robe nuptiale » n'est ici qu'une figure, et le peintre l'a bien compris, car si l'on voit assis à la table du festin des personnages revêtus d'habits magnifiques, il en est d'autres — tels que l'homme qui se retourne brusquement et sa voisine, la femme aveugle, — qui portent des vêtements très vulgaires. Les

bons se cachent indifféremment sous le manteau du riche comme sous la robe du pauvre.

« Pour symboliser l'esprit du mal, il fallait en figurer une manifestation objectivement saisissable; l'artiste a choisi celle qui de son temps semblait la plus évidente : il a représenté un possédé du diable, c'est-à-dire une phase de l'attaque hystérique. Il lui a répugné sans doute de représenter dans une scène aussi imposante les contorsions violentes et la grimaçante mimique des démoniaques, telles que les peintres flamands, Rubens et Jordaens surtout, les ont reproduites si souvent. Il a été séduit par une attitude moins désordonnée mais non moins émouvante de l'attaque d'hystérie. Dans cette interprétation hypothétique, il serait hasardeux de s'aventurer et de préciser davantage. Mais ainsi peuvent s'expliquer les analogies qui rapprochent le personnage du *Convive indigne* des autres représentations de possédés [1]. »

Les autres écoles de peinture ne nous offrent que peu ou point de représentations de démoniaques.

L'école espagnole, si riche en extatiques et qui n'a pas craint d'autre part la représentation des difformités naturelles, ainsi que nous le verrons plus loin, est fort pauvre en démoniaques.

M. P. Lefort a bien voulu nous indiquer les deux tableaux suivants, appartenant à l'école espagnole et ayant trait aux possessions démoniaques :

Un *Exorcisé* de Goya, au musée du Prado, Madrid.

Un tableau sur bois attribué au Berruguette et représentant un *Exorcisme*, également au musée du Prado.

M. Ph. Burty nous a signalé l'existence, dans le couvent de S^to^ Domingo, à Salamanque, d'un tableau, assez médiocre d'ailleurs, d'un artiste du XVIIe siècle et représentant saint Ignace délivrant une femme possédée. Les diables qui s'échappent de la bouche de la patiente offrent ceci de particulier qu'ils sont colorés en vert. Cette couleur devait avoir toute la valeur d'un symbole. Le moyen âge en avait fait la livrée des démoniaques, si nous en croyons une ancienne « Relation » du Berry. « Peu de distance après ledit enfer, allait un démoniacle, vestu de satin *verd*, semé de pommes d'or, avec collet

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1895, p. 192.

de taffetas jaune changeant et estait coiffé d'un bonnet fait d'étrange façon garni de quelques pierreries, conduit et mené par son père qui le tenait attaché d'une assez longue chaisne dorée, et estait ledit père vestu de satin jaune avec un collet à la mode judaïque [1]. »

L'école anglaise, ne nous a fourni aucun document.

Quant à l'école française, elle n'a laissé, à notre connaissance du moins, que deux tableaux de possédés d'un médiocre intérêt.

Lesueur (1617-1655), dans son tableau *Saint Paul guérissant les malades*, a mis au premier plan un démoniaque tombant à genoux, le haut du corps renversé en arrière et soutenu par un aide (Fig. 48). La face est grimaçante; les pieds et les mains sont contracturés. Des chaînes brisées pendent aux poignets. Le geste est plus dramatique que naturel.

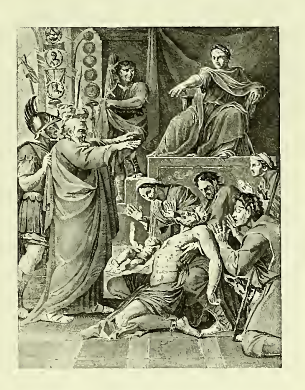


Fig. 48. — Saint Paul guérissant les malades, par Lesueur.

(D'après une gravure de la chalcographie du Louvre.)

La chapelle Saint-Ambroise, aux Invalides, possède un tableau de Bon Boulogne (ou Boullongne) (1649-1717), représentant saint Ambroise qui guérit un possédé (Fig. 342). Il en existe une gravure par C. N. Cochin.

Que nous sommes loin ici des œuvres des maîtres de la Renaissance qui nous ont fourni plus haut de si précieux enseignements! Faut-il en accuser seulement le talent d'un peintre, qui d'ailleurs n'est pas sans mérite, et ne pourrait-on voir là un des signes de cette époque de transition qui fut le commencement du xviiie siècle. Où le peintre pouvait-il prendre son modèle ? On ne croyait plus guère au diable, et les sciences naturelles n'étaient pas encore régulièrement constituées. Avant de considérer les possédés comme des malades, on les a pris pour des

1. *Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre des Saints Actes des apôtres faite à Bourges*, avril 1536, par Arnout et Jacques Thiboint, sieur de Quantilly, etc..., recueillie par Me Labouvie, notaire honoraire, Bourges, 1836.

imposteurs. Quoi qu'il en soit, la *Mort d'Ananias*, de Raphaël, paraît avoir hanté le souvenir du peintre ; mais cette réminiscence n'avait, dans l'espèce, rien d'heureux et il serait difficile de trouver une figure de démoniaque plus banale et plus conventionnelle. Nous n'avons donc pas à nous y arrêter plus longtemps.

§ III. — SCULPTURE

La sculpture, plus réduite dans ses moyens d'expression, était moins apte que la peinture à représenter l'agitation excessive des démoniaques et la mise en scène souvent recherchée et tapageuse qui accompagnait les exorcismes.

Cependant cet art nous a laissé, bien qu'en moins grand nombre, il est vrai, des spécimens tout à fait remarquables dont nous allons dire quelques mots.

Nous ne reviendrons pas sur les premiers essais dont il a été déjà parlé, ivoire du ve siècle, bas-relief en bronze du xie, auxquels on pourrait joindre les petits bas-reliefs extérieurs de la cathédrale de Lucques et de celle de Modène du xiiie siècle.

Vers la même époque un homme célèbre dans l'histoire de la sculpture — Niccolò Pisano (1200 ?-1270 ?) — mettait en scène les possédés dans deux œuvres importantes.

C'est à cet artiste, en effet, qu'on a coutume de faire remonter, en ce qui concerne la sculpture, la première impulsion de ce grand mouvement artistique qui, deux siècles plus tard, fut la Renaissance. Pendant que Cimabué et Giotto ouvraient à la peinture des horizons nouveaux en la ramenant à l'étude de la nature, c'est Niccolò Pisano, architecte et sculpteur à la fois, qui découvrait, dans la contemplation d'un bas-relief antique, tout le parti que la sculpture pouvait tirer d'une méthode semblable. Et si son œuvre pèche encore par bien des imperfections dans la facture et dans la composition, elle témoigne du moins d'une tendance manifeste à abandonner les figurations symboliques et à introduire dans l'art les éléments puisés dans l'observation de la nature. Les bas-reliefs dont nous allons parler en sont la preuve.

Le tombeau de sainte Marguerite, dans l'église de Sainte-Marguerite à Cortone, est décoré de plusieurs sculptures. Sur le sarcophage lui-même sont

sculptés les principaux événements de la vie de la sainte. Immédiatement au-dessous, entre les consoles qui le soutiennent, se trouvent deux bas-reliefs qui nous intéressent plus particulièrement. Le bas-relief de gauche présente un groupe d'infirmes dont nous reparlerons plus loin en raison du réalisme de la figuration de certaines difformités. Quant à celui de droite, il nous montre un



Alinari, phot.

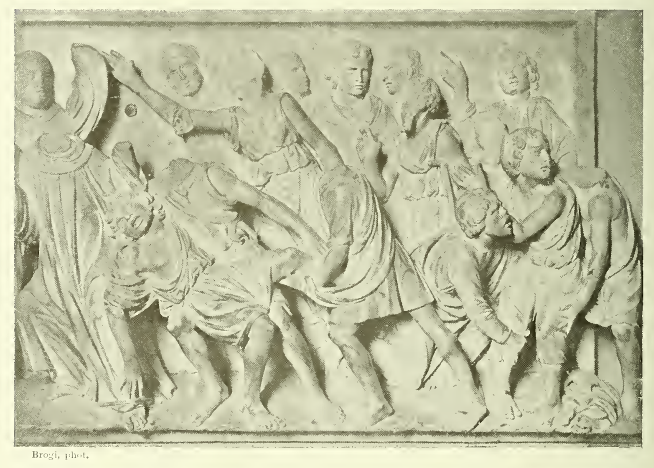
FIG. 49. — MIRACLES OPÉRÉS PAR LES DISCIPLES DE SAINT DOMINIQUE, PAR NICOLAS PISANO.
(Bas-relief du sarcophage de saint Dominique, à Bologne.)

jeune garçon possédé du démon amené au tombeau de la sainte pour obtenir sa délivrance.

L'attitude du jeune possédé traduit surtout l'agitation. Une agitation assez marquée puisqu'il est hors d'équilibre et que deux aides sont obligés de le maintenir. Mais nous n'y relevons aucun signe caractéristique. Bien plus typique est la figure du possédé du sarcophage de saint Dominique à Bologne. Sur l'un des bas-reliefs de ce sarcophage, Niccolò Pisano a représenté les miracles opérés par les disciples de saint Dominique.

Trois scènes d'intervention miraculeuse occupent le premier plan de la composition, l'arrière-plan étant comblé par des personnages accessoires.

Le groupe du milieu est particulièrement intéressant. Un jeune possédé, la taille soutenue par un aide, se renverse exagérément en arrière formant un *arc de cercle* caractéristique (Fig. 49). La figure est peu mouvementée, la bouche est close. Cependant les yeux ouverts semblent convulsés en haut et en dedans. Le bras droit passé derrière le cou de l'aide est dans une attitude



Brogi, phot.

FIG. 50. — LA TRANSLATION DU CORPS DE SAINT JEAN GUALBERT, FRAGMENT PAR BENEDETTO DA ROVEZZANO. (Musée des Offices, à Florence.)

qui n'a rien d'anormal. Le bras gauche au contraire est tout à fait significatif. La main fermée, les doigts crispés sur la paume, et comprimés par le pouce qui passe au-dessus d'eux, l'avant-bras demi-fléchi et tordu en pronation forcée, tout cela indique une violente contracture du membre supérieur, sans doute observée sur le vif et rendue avec une remarquable sincérité d'exécution.

C'est là assurément une des meilleures représentations dans l'Art d'une manifestation hystérique bien connue, et si le possédé de Niccolò Pisano ne se présente pas avec l'appareil grimaçant et désordonné qui fut choisi plus tard

par les artistes de la Renaissance pour caractériser les démoniaques comme nous l'avons vu plus haut, il mérite néanmoins de prendre place au premier rang parmi les documents relatifs à l'hystérie.



FIG. 51. — SAINT IGNACE GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ, PAR ANGE ROSSO.

(Gravure de de Poilly, d'après un bas-relief en bronze, dans l'église du Gésu, à Rome.)

A signaler encore un bas-relief en albâtre (xve siècle) de la cathédrale de Sainte-Waudru, à Mons, sur lequel une figure de possédée assez mutilée rappelle bien l'attitude générale de la convulsion démoniaque, puis un bas-relief

du musée des Offices, à Florence, sur lequel Benedetto da Rovezzano (1480?-1550?) a représenté la *Translation du corps de saint Jean Gualbert.*

Cette dernière sculpture compte parmi les chefs-d'œuvre du maître, qui eut pour émules Sansovino et Bandinelli. Elle fait partie d'une suite de cinq bas-reliefs, dont les sujets sont tirés de l'histoire de saint Jean Gualbert, et qui, après des vicissitudes diverses, se trouve aujourd'hui au musée des Offices. Le corps du saint est porté par des moines, et tout autour se pressent des malades accourus pour obtenir le soulagement de leurs maux. Parmi eux, et au premier plan, on voit un possédé porté par deux hommes (Fig. 50). Son torse à demi découvert, la façon même dont il est maintenu, témoignent de la violence d'une agitation que l'artiste n'a pas jugé à propos de souligner par des traits plus réalistes. Les signes les plus typiques sont réunis sur la face, crispée douloureusement, dont la bouche ouverte laisse voir la langue à demi sortie.

Mais les spécimens les plus importants et les plus caractéristiques que nous ait laissés la sculpture dans la figuration des possédés appartiennent au XVII[e] siècle.

Un élève du Bernin, Ange Rosso (trav. de 1625 à 1670), a sculpté, pour la chapelle de Saint-Ignace, dans l'église du Gésu de Rome, un haut-relief qui représente le saint exorcisant un possédé (Fig. 50). Sculpture tourmentée et tapageuse, bien faite pour lutter avec les ors et les matériaux précieux jetés à profusion dans la chapelle.

L'énergumène sort littéralement du cadre. Soutenu par un homme vigoureux, il se renverse violemment en arrière, le poing droit crispé, la main gauche étendue en avant, les jambes fléchies et les pieds contracturés, celui de gauche en extension forcée. La tête, rejetée vivement en arrière, laisse voir les yeux comme élargis par l'épouvante, avec les prunelles tournées de côté. La bouche, grande ouverte, laisse échapper des cris qui doivent être terribles.

Il se dégage de toute cette figure, malgré, ou mieux peut-être, à cause de son aspect théâtral, un sentiment d'effroi bien en rapport avec la violence des convulsions démoniaques chez les hommes, et dont Rubens et Jordaens nous ont donné de si remarquables exemples. Sans avoir cherché à faire une œuvre naturaliste et sévèrement documentée, l'artiste a été servi ici par sa manière tourmentée et tumultueuse. Nous n'en dirons pas autant du groupe

du saint et de ses disciples, qui manque certainement de grandeur et de simplicité.

Ce bas-relief a été gravé par de Poilly.

Nous avons vu, dans la chapelle Saint-Dominique de l'église Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, un haut-relief en bronze, représentant *Saint Dominique guérissant une malade démoniaque* (Fig. 52 et 53). Il est de Giuseppe Mazza de Bologne (1660?-1741).

Tout le haut de la composition est occupé par des anges au milieu de nuages. En bas, saint Dominique, la main droite levée, s'avance vers la démoniaque qui occupe le coin gauche du tableau. Affaissée sur un seul genou, elle se renverse sur un homme qui la maintient par derrière, et dont un genou apparaît du côté gauche. La tête, penchée de côté, touche presque à l'épaule gauche qui est découverte. Les yeux sont convulsés en haut, la bouche est entr'ouverte, la physionomie exprime la souffrance. De la main droite, elle a saisi une poignée de cheveux ; de la gauche, elle tire sur son vêtement.



Fig. 52. — Saint Dominique guérissant une démoniaque, par Giuseppe Mazza de Bologne.

(Fragment d'un haut-relief en bronze. Église Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, croquis d'après l'original.)

Dans son attitude et dans ses mouvements, cette figure se ressent du genre affecté et maniéré du maître. Mais il serait injuste de méconnaître les traits par lesquels l'artiste a cherché à reproduire la nature. L'attitude des deux mains, entre autres, semble inspirée de la *Démoniaque* du Rubens, du musée de Vienne.

Le groupe de la possédée est en ronde-bosse et de grandeur naturelle.

C'est ici le lieu de signaler un curieux et très important ouvrage de sculpture italienne d'ailleurs très peu connu.

Il s'agit d'une représentation de la *Transfiguration* par le groupement de vingt statues en terre cuite peinte, de grandeur naturelle, dans la chapelle XVII du sanctuaire du Sacro-Monte di Varallo, en Valsésie (Fig. 54 et 55).

Cette œuvre, due au concours de plusieurs artistes, rappelle, par la disposi-

tion générale des personnages, celle qui a été adoptée par Raphaël et par Déodat Delmont, dans des œuvres que nous avons examinées plus haut. Nous avons vu comment le personnage possédé de l'étage inférieur avait été compris différemment par les deux peintres, le maître romain composant une figure conventionnelle, pendant que le peintre flamand puisait son modèle dans la réalité. Les artistes valsésiens ont suivi les traces de ce dernier.

Tout en gardant, dans leur ensemble, les données principales de la composition de Raphaël, ils y ont apporté de nombreuses modifications de détail, surtout dans la scène inférieure dont le personnage possédé forme le centre. Ce personnage lui-même a subi une transformation complète. Cette fois, ce n'est plus un jeune garçon, c'est une jeune fille tombant à la renverse, en état de crise, et soutenue par sa mère. Les cheveux dénoués, la tête est rejetée en arrière, les yeux sont convulsés en haut, la bouche est ouverte. Les bras s'agitent, et, n'étaient les mains trop ouvertes, nous devons reconnaître là une bonne représentation de la crise hystérique. Dans la partie supérieure de la composition, le Christ et les prophètes sont de PETERA DI VARALLO. Sur le sommet du Thabor, les trois statues des disciples ont été faites par JEAN D'ENRICO. Enfin, toute la scène qui se passe au bas de la montagne est l'œuvre de GAUDENZIO SOLDO DE CAMASCO.



FIG. 53. — LA FEMME POSSÉDÉE.
(Détail du croquis ci-dessus, fig. 52.)

Mais il est encore un autre document peut-être encore plus curieux, parce qu'il ne se rattache à aucune des autres figurations de convulsionnaires que nous connaissons. C'est une statue en marbre du musée de l'État à Amsterdam (Fig. 55), qui a été signalée par M. Obreen, directeur général de ce musée, au D[r] Meige, avec lequel nous en avons donné la description.

Cette statue est originaire de l'ancien hospice des aliénés d'Amsterdam. Elle date d'environ 1615, et c'est peut-être une œuvre du sculpteur hollandais HENDRICK DE KIJESER, né en 1565, mort en 1621. Wagenaër, dans sa description de la ville d'Amsterdam (tome II, p. 309), raconte que cette statue est l'*Image du délire*, et qu'elle était placée dans le jardin de l'hospice au milieu



FIG. 54. — LA TRANSFIGURATION.

(Groupe de vingt statues en terre cuite peinte dans le sanctuaire du Sacro-Monte di Varallo, en Valsésie.)



d'un parterre de fleurs. Elle représente une femme presque entièrement nue, dans une pause contorsionnée, tirant sur ses cheveux des deux mains. Il s'agit, à notre avis, d'une représentation de phénomènes convulsifs de nature hystérique. Le socle contient quatre compartiments où sont enchâssés quatre mascarons grimaçants qui paraissent se rapporter à des types d'aliénés.

La figure de la femme est particulièrement bien traitée, et il n'est pas dou-



FIG. 55. — LA FEMME POSSÉDÉE.

(Détail du groupe ci-dessus, fig. 54.)

teux que l'artiste ait eu plus d'une fois l'occasion de voir la variété démoniaque de l'attaque d'hystérie. La bouche ouverte, contournée, la langue tirée de côté, les globes oculaires convulsivement relevés en haut, les muscles sourciliers énergiquement contractés, tous ces détails si caractéristiques sont rendus avec une vérité saisissante. Le renversement du corps et de la tête en arrière, la saillie du cou et de la poitrine viennent compléter la ressemblance. Le mouvement des bras est fort heureusement disposé pour ajouter encore à l'impression de convulsion violente. Les cheveux, longs et abondants, sont tiraillés en deux directions opposées, en haut par la main gauche, en bas par la main

droite, et l'on sait qu'il est fréquent de voir les hystériques en attaque saisir à pleines mains leur chevelure, souvent même s'arracher des poignées de cheveux.



FIG. 56. — L'IMAGE DU DÉLIRE, STATUE EN MARBRE DE HENDRICK DE KIJESER.

(Musée de l'État, à Amsterdam.)

L'attitude des jambes est moins typique ; on sent que l'artiste a été obligé de sacrifier à certaines exigences de métier pour équilibrer son sujet. Le mouvement en est d'ailleurs bien choisi, et s'harmonise heureusement avec celui du torse et des bras.

Cette statue qui, de l'avis des critiques, doit être considérée comme une œuvre de premier ordre au point de vue sculptural, mérite également une des premières places parmi les monuments figurés qui reproduisent, avec le plus grand souci de la vérité, un désordre pathologique. Elle est le pendant en sculpture des possédés de Rubens, dont nous avons indiqué la surprenante exactitude. La figure, en particulier, offre de grandes analogies avec celle de la *Possédée guérie par saint Ignace*, au musée de Vienne.

§ IV. — REPRÉSENTATIONS POPULAIRES

Il nous reste à parler des représentations populaires des démoniaques. Le nombre en est considérable, conséquence bien naturelle de l'émotion profonde qui s'emparait de toute une population en présence de ces événements mystérieux, effrayants et trop souvent tragiques. Ce sont surtout des gravures religieuses, relatives à la vie des saints, ou représentant des exorcismes célèbres, des miniatures de manuscrit, des illustrations de la *Bible*, puis des tapisseries

décoratives, des bannières de confréries, des plombs historiés, des enseignes de pèlerinage; enfin, jusqu'à une faïence de Nevers, qui reproduit un fait populaire de possession diabolique et d'exorcisme.

Un livre entier ne suffirait pas à la description de ces documents, les uns artistiques, les autres simplement pittoresques, tous très curieux et instructifs au point de vue de l'histoire des mœurs du temps et des croyances populaires. Mais le tableau que nous avons essayé de tracer du retentissement de la *Possession démoniaque* dans les Arts ne serait pas complet si nous n'en citions au moins quelques-uns.

L'imagerie populaire et religieuse nous a légué un assez grand nombre de





FIG. 57. — DEUX MÉREAUX.
(Corporation des potiers d'étain, xv[e] siècle.)

scènes de possession. Pour honorer les saints, suivant la coutume chrétienne, on avait l'habitude de les représenter dans une des circonstances de leur vie qui avaient décidé de leur sainteté ; cette circonstance devenait, en outre, la raison d'une dévotion toute spéciale. C'est ainsi que des saints qui, pendant leur vie, s'étaient fait remarquer par leur pouvoir sur les malades qui nous occupent, étaient habituellement figurés exorcisant les démoniaques. Saint Mathurin fut un des plus célèbres, et son pèlerinage à Larchant a joui, du xi[e] au xv[e] siècle, d'une vogue extraordinaire. Selon la légende, saint Mathurin, prêtre, aurait été appelé à Rome par l'empereur Maximien, pour délivrer la fille du prince. C'est pourquoi il est habituellement représenté bénissant une femme, tandis que le diable s'échappe du crâne ou de la bouche de la patiente. Saint Benoît, saint Ignace, saint Hyacinthe, saint Denis et bien d'autres, ont été également représentés exorcisant des possédés, ainsi que le témoignent les nombreuses estampes que nous avons trouvées à la Bibliothèque nationale.

Toutes ces gravures ne sont pas sans valeur artistique, car certaines sont signées de Van Orley, Hondius, Corneille Galle, Jean Collaert, de Poilly, P. de Jode, Van Noort, Sadeler, Callot, Sébastien Leclerc, Parrocel, Picart, etc.



FIG. 58. — ENSEIGNE DE PÈLERINAGE. (XVe siècle.)

C'est à la vogue dont jouit saint Mathurin comme exorciste que nous devons les plombs historiés, méreau de corporation ou enseigne de pèlerinage (Fig. 57 et 58), où sont figurées des scènes de possession. La scène est toujours la même : saint Mathurin exorcise la princesse Théodora, agenouillée à ses pieds.

C'est encore une fille d'empereur, Eudopia, fille de Théodose, dont les tapisseries d'Arras (fin du XVe siècle) que possède le musée de Cluny racontent la possession et la délivrance [1].

Sur les tapisseries de la sacristie Saint-Rémy à Reims, une scène analogue a un caractère plus intime (Fig. 59). C'est d'ailleurs une fille du commun qui est tombée au pouvoir du diable, et l'exorcisme se passe dans une chambre étroite percée d'une large baie qui nous permet d'y assister. La malade est

1. Le musée de Cluny possède une suite de tapisseries d'Arras, relatives à l'histoire de saint Étienne, premier martyr, et à la légende de l'invention de ses reliques. (Catalogue par E. du Sommerard, 1883, p. 494).

Parmi ces tapisseries, il en est deux qui représentent la fille de l'empereur Théodose, possédée du démon, en proie à un accès de son mal.

Voici, d'après le catalogue, la légende et la description de ces deux morceaux :

« 1. — *Eudopia, fille de l'empereur Théodose, possédée du démon, déclare qu'elle sera guérie, si le corps de saint Étienne est apporté à Rome. L'empereur l'envoie chercher, promettant en échange le corps de saint Laurent.*

« Un cardinal est debout devant les marches du palais, vêtu d'une longue robe et tenant son chapeau sur sa poitrine; auprès de lui sont l'empereur et le souverain pontife, accompagnés d'évêques et de personnages de la cour. Un singe est accroupi près d'un pilastre; à gauche, un écuyer de l'empereur invite le cardinal à monter sur le cheval que tient prêt un homme de service. Dans le fond on voit la princesse Eudopia en proie à un accès de son mal.

Légende :

« COME EUDOPIA FILLE DE THÉODOZE EPERE^r DE ROME ESTAT POSSESSEE DU DIABLE QUI A PRÈS PLUSIEURS COJURATIONS DIRE NE PARTIRAIT POINT QUI NE APPORTEROIT LE CORPS SAINT ESTIENNE A ROME. LE PAP ALA REQUESTE DE LEPERE ENVOYE A CONSTANTINOPLE QUÉRIR LE CORPS SAINCT ETIENNE LEQUEL FUT BAILLIE ET PROMECTANT BAILLE LE CORPS SAINT LAURENS.

« Ici la scène de possession est reléguée au second plan. La princesse est au milieu de la

sur son lit toute habillée, les mains jointes et comme frappée de stupeur. Une légende nous conte l'histoire.

> Une pucelle avait le diable au corps,
> Qui, au sortir, à dure mort la livre,
> Saint-Rémy faict que par divins recors,
> La ressuscite et du mal la délivre.

Faut-il conclure de ce récit que les crises de la possédée avaient dû revêtir les caractères de la léthargie? Le petit nombre des assistants, l'attitude de la malade plaident dans ce sens. Et la chose n'a rien que de fort plausible, car les auteurs du temps nous racontent par quelles alternatives contraires, depuis l'immobilité de la mort apparente, jusqu'aux plus violentes convulsions, le diable faisait passer les malheureuses qu'il possédait, et nous savons que de nos jours la grande névrose est coupable des mêmes méfaits.

FIG. 59. — SAINT RÉMY DÉLIVRE UNE PUCELLE QUI AVAIT LE DIABLE AU CORPS.
(Tapisserie de Reims, XVIe siècle.)

Les plus anciennes gravures relatives aux possédés (Fig. 59 et 60) que nous connaissions sont trois gravures sur bois exécutées d'après les dessins de HANS BURGKMAIER (1473-1559 ?) et qui font

plus vive agitation. Elle se renverse, soutenue par deux aides, étendant les bras et le visage dirigé en haut.

« II. — *Eudopia possédée du démon, déclare, dans l'un de ses accès, que saint Étienne veut reposer près de saint Laurent.*

« La princesse est agenouillée sur le premier plan en proie à un accès de délire; elle se renverse sur le côté droit les deux bras levés, les mains à hauteur de la tête, la paume tournée en avant, dans un geste qui rappelle celui de l'étonnement; près d'elle est un personnage qui semble être un médecin; dans le fond est le souverain pontife entouré de hauts personnages de l'Église. »

Légende :

« CÔME LE CORPS S. ESTIENE EST APPORTÉ EN L'ÉGLISE DE S. PIERRE MAYS LE DIABLE PAR LA BOUCHE DE LA FILLE DIT QUE LEDIT S. ESTIEN VOULLAIT ESTRE PRÈS DE CELUY DE S. LAURENT. »

partie d'une suite de planches représentant les saints et saintes issus de la famille de Maximilien Ier.



FIG. 69. — SAINTE RADEGONDE, REINE DE FRANCE, EXORCISANT UNE JEUNE FILLE POSSÉDÉE, PAR HANS BURGKMAIER.

(Gravure sur bois, d'après un dessin.)

Les trois démoniaques sont conformes à la tradition. Deux sont des jeunes filles dont l'une est nue jusqu'à la ceinture, le troisième est un homme vigoureux. Ils se contorsionnent d'une façon violente pendant qu'un diable fantas-

tique s'échappe de leur bouche. Mais les exorcistes ont trouvé un ingénieux moyen de contenir les énergumènes. Ils sont tous trois solidement attachés



FIG. 61. — SAINT HUGUES, ÉVÊQUE DE ROUEN, EXORCISANT UN POSSÉDÉ.

(Gravure sur bois, d'après un dessin de Hans Burgkmaier.)

aux piliers de l'église par des liens qui entourent les épaules, le torse et les mains. Un semblable résultat était ailleurs obtenu d'une autre façon. Dans la chapelle des Bienheureux, par exemple, à Vallombroso, chapelle renommée pour la guérison des démoniaques, existent près de l'autel deux grands creux

assez profonds pour qu'un homme y disparaisse jusqu'au sommet de la poitrine. Il paraît que l'on introduisait le possédé dans l'un de ces trous et que dans l'autre pénétrait l'exorciste.

Le bénitier lui-même était parfois assez grand pour remplir le même office et le possédé y était plongé tout entier, ainsi que nous le montre une gravure de Sébastien Le Clerc (Fig. 62), dédiée à l'abbesse des religieuses bénédictines de Vergaville, « lieu célèbre par la délivrance des énergumènes, possédés et autres malades travaillés de sortilèges ». Le goupillon à la main, saint Eustase, abbé bénédictin, s'avance vers le malheureux, revêtu d'une étole dont l'abbé retient les deux extrémités et maintenu dans le réservoir sacré par un aide vigoureux.

Pantagruel assista dans l'île des Papefigues à une cérémonie analogue : « En la chapelle, entrés et prenant de l'eau béniste, apperceusme, dedans le benoistier un homme vestu d'estoles, et tout dedans l'eau caché, comme un canard au plonge, excepté un peu du nez pour respirer. Autour de luy estaient trois prebstres bien ras et tonsurés, lisans le grimoyre, et conjurans les diables [1]. »

On peut se faire une idée de l'aspect que pouvaient prendre de semblables scènes, pour peu que le cas de possession ait eu du retentissement.

Une gravure de 1575 [2] nous raconte par le menu comment se fit l'exorcisme d'une jeune possédée de Vervins, qui eut lieu en grande pompe en l'église Notre-Dame de Laon par l'évêque de cette ville. Les cérémonies de l'exorcisme seulement durèrent neuf jours. La possédée était une jeune mariée, Nicole Aubry, âgée de seize ans. La gravure reproduit en un même cadre tous les événements qui se succédèrent pendant ce laps de temps.

« Le premier jour, dit la légende de la gravure, Nicole Aubry fut amenée à l'église par plusieurs hommes, qui la contenaient avec peine ; les jours suivants on la porta dans son lit, derrière la châsse de Notre-Dame, la croix et le Saint-Sacrement. Après avoir fait trois fois le tour de l'église, elle était placée sur un matelas derrière le chœur. La procession finie, un cordelier faisait le sermon.

1. Rabelais, *Pantagruel*, liv. IV, chap. XLV.

2. Cette gravure, qui se trouve dans le *Manuel de la victoire du corps de Dieu sur l'esprit malin*, Paris, 1575, a été reproduite par P. Lacroix dans *La vie militaire et religieuse au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance.*

Puis l'évêque disait la messe à l'autel de l'Image. Assis au milieu de son clergé, il prononçait les formules de l'exorcisme et interrogeait la démoniaque, dont un notaire royal enregistrait les réponses. De temps à autre il élevait l'hostie en ordonnant au diable de sortir. Nicole se démenait affreusement, le corps enflé, la face presque noire, hurlant, tirant la langue, les yeux hagards, et elle s'élançait de son lit à plus de six pieds en l'air, malgré les efforts de huit ou quinze hommes vigoureux. Perdant tout à coup cette horrible difformité, elle retombait comme une masse, aveugle, sourde et muette à la fois, le corps raide et dur, arrondi comme un hérisson. Mais à peine avait-elle reçu l'hostie qu'elle rentrait dans son état naturel. Elle baisait ensuite la croix et un homme seul l'emportait dans ses bras, tant elle était faible. Les catholiques, tête nue, criaient au miracle; les huguenots, qui restaient couverts, ne voyaient là qu'un « jeu industrieux ».



FIG. 62. — SAINT EUSTASE EXORCISANT UN POSSÉDÉ, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.

(Gravure.)

Des trente démons qui possédaient Nicole et qu'on a représentés sur la carte, vingt-six furent chassés à Notre-Dame de Liesse ; le diable Légion fut expulsé à Pierrepont ; Astaroth, Cerbère, enfin Belzébut, le plus puissant de tous, à la cathédrale de Laon, le dernier jour de l'exorcisme.

On voit combien il fallut de temps et de cérémonies différentes pour chasser tous les diables qui possédaient la pauvre fille.

Il était habituel, en effet, que le diable habitât en société le corps où il avait élu domicile, et la compagnie était toujours nombreuse. Les phénomènes si variés que présentaient les démoniaques avaient frappé les exorcistes et il était bien naturel d'attribuer à un diable différent, chacune des formes si opposées, parfois même si contradictoires que pouvait revêtir la convulsion. La sœur Agnès de Loudun, par exemple, était tourmentée par quatre démons. Asmodée qui la faisait paraître en rage, « secouant diverses fois la fille en

avant et en arrière et la faisant bastre comme un marteau avec une si grande vitesse que les dents lui en craquaient et que son gosier rendait un bruit forcé... son visage devenait tout à fait méconnaissable, son regard furieux, sa langue prodigieusement grosse, longue et pendante ». Mais Béherit, qui est un autre démon, lui faisait un second visage riant et agréable, qui était encore diversement changé par deux autres démons, Acaph et Achaos [1].

Tel autre diable présidait aux crises de léthargie, tel autre aux crises de catalepsie, ou de somnambulisme, tel autre encore prophétisait et parlait latin, etc., etc.

Et lorsque la possédée appartenait à une congrégation religieuse, la contagion sur ce terrain éminemment propice ne tardait pas à se développer. L'on voyait alors se produire ces terribles épidémies de possession démoniaque qui ont laissé dans l'histoire de si lugubres traces.

Mais nous n'avons pas à raconter ici ces drames effrayants au récit desquels l'imagination demeure aujourd'hui confondue et qui se terminaient toujours par le bûcher pour quelques malheureux prêtres accusés de sorcellerie, Gauffridi à Aix, Urbain Grandier à Loudun, Thomas Boullé à Louviers..... Et nous continuerons l'examen de quelques-unes de nos gravures dont les sujets sont d'ordinaire moins tragiques.

Les *Vies des Saints* illustrées nous donnent des documents le plus souvent fort curieux.

Saint Benoît, par exemple, eut souvent maille à partir avec le démon; Carrache nous l'a montré exorcisant un possédé. Mais les estampes qui illustrent ses *Vies* sont plus explicites.

J'ai trouvé dans une *Vie de saint Benoît* [2], au cabinet des estampes, plusieurs gravures relatives aux démoniaques. Le Dr Tommasi nous les avait également signalées, mais avec une indication bibliographique un peu différente et en les accompagnant de notes explicatives que nous reproduisons ici [3].

La première gravure (Fig. 63) est commentée ainsi qu'il suit :

1. *Histoire des diables*, p. 226.

2. *Vita et miracula sanctissimi Patris Benedicti.* Ex libro ii dialogorum beati Gregorii papæ et monachi collecta, et ad instantiam devotorum monachorum congregationis ejusdem sancti Benedicti Hispaniarum œneis typis accuratissime delineata. Romæ. Anno Domini M.D.LXX.VIII.

3. *Vita et miracula sancti Patris Benedicti...* collecta per Thomam Thriterum. Romæ, 1597.

« Le saint allant un jour à l'oratoire de Saint-Giovanni, qui est en haut de la montagne, rencontra notre vieil ennemi.

« Il avait pris la figure d'un maréchal-ferrant et portait une cruche avec de la nourriture.

« Le saint lui dit : « Où vas-tu ? — Je vais, répondit l'ennemi, donner à boire à ton frère. » Saint Benoît alla faire ses oraisons comme à l'ordinaire, mais en réfléchissant à sa rencontre, il n'était pas sans inquiétude. Le malin esprit, en effet, trouvant un moine d'âge avancé qui acceptait le breuvage, il lui entra subitement dans le corps, le jeta à terre, et le tourmenta avec une étrange violence. L'homme de Dieu, à son retour de l'oratoire, vit le malheureux moine dans cette cruelle agitation. Alors il se contenta de lui donner un soufflet et chassa ainsi l'esprit maudit qui s'enfuit aussitôt et n'eut pas le courage de revenir. »



FIG. 63. — SAINT BENOIT DÉLIVRE UN MOINE POSSÉDÉ DU DEMON.
(Gravure extraite d'une *Vie de saint Benoit*, 1578.)

La gravure nous représente le moment où saint Benoît s'avance, la main droite tendue, pour donner le soufflet. Trois religieux soutiennent le possédé qui se renverse, écartant les bras, et reproduit bien mal l'étrange et cruelle agitation dont parle le texte. Il ne faut point chercher là les signes précis de la convulsion démoniaque. Cette figure est plus proche de la fantaisie que de la réalité.

Le démoniaque de la seconde gravure n'est guère plus expressif (Fig. 64). L'idée de violence et d'agitation est cependant mieux rendue, les aides qui maintiennent le patient sont au nombre de quatre, mais l'attitude garde dans son ensemble quelque chose de théâtral et d'apprêté, sans aucun signe précis et caractéristique.

L'histoire de cette gravure est la suivante :

« En ce même temps il arriva qu'un ecclésiastique de l'église d'Aquino fut cruellement tourmenté du démon. Le vénérable Costanza Vescovo de cette église, l'avait déjà fait conduire aux divers lieux consacrés aux saints martyrs

pour obtenir sa délivrance, mais c'était en vain. Or tout le monde savait l'éminente grâce que Dieu avait accordée à saint Benoît. Le possédé fut conduit à l'homme de Dieu qui aussitôt implora Notre-Seigneur Jésus-Christ et chassa l'antique ennemi du corps du malheureux. »

Nous voyons en effet sur la gravure que saint Benoît est en prière, pendant que les diables sortent du corps du malheureux. On en compte quatre. Dans un lointain qui représente plusieurs épisodes du même fait, on distingue le possédé en proie aux agitations de son mal.



FIG. 64. — SAINT BENOIT DÉLIVRE UN CLERC POSSÉDÉ DU DÉMON.

(Gravure extraite d'une *Vie de saint Benoît*, 1578.)

Saint Benoît avait recommandé à cet ecclésiastique guéri de ne plus se présenter aux ordres sacrés sous peine de retomber au pouvoir du démon. L'histoire rapporte que plusieurs années après, cet homme, oubliant la recommandation du saint, recevait les ordres sacrés : mais « au même moment, le démon, qui l'avait laissé libre jusqu'alors, lui rentra dans le corps et ne cessa de le tourmenter, jusqu'à ce qu'il lui eût arraché l'âme ».

Dans un livre consacré aux saints de la Bavière et illustré de nombreuses gravures[1], nous avons trouvé deux scènes de possession, l'une, relative à saint Virgilius (Fig. 65) ; l'autre, à saint Bertoldus.

La première est la plus intéressante. Nous en donnons ici la reproduction.

Saint Virgile, évêque de Salisburg, bénit un possédé maintenu par deux hommes vigoureux. Au-dessus du démoniaque, dont l'agitation ne présente

1. *Bavaria Sancta Maximiliani sereniss, principis imperii, comitis palatini rheni utriusq. Bav.* Ducis auspiciis cœpta, descripta, eidemq. nuncupata à Matthaeo Radero de Soc. J. CD.DC.XV. Raphael Sadeler Antuerpianus Sereniss. Maxil. Chalcographus tabulis areis expressi et venum exposuit.

rien de caractéristique, un monstre s'envole, sans bras ni jambes, muni d'une grosse tête et pourvu d'ailes de papillon.

La scène se passe sur les marches d'un autel, en présence d'une foule nombreuse.

Une gravure de 1625, consacrée à saint Wolfgand, représente l'intérieur



FIG. 65. — SAINT VIRGILE EXORCISANT UN POSSÉDÉ.
(Gravure extraite de *Bavaria Sancta*. etc., 1695.)

d'une chapelle. Au premier plan à droite, un homme est renversé à terre, agitant les membres, et les poignets enchaînés. A gauche, une femme tombe en arrière, maintenue par deux hommes, et de sa bouche s'échappe une fumée épaisse au milieu de laquelle s'enfuit un petit diable ailé. Plus loin, près du maître-autel, des religieux entourent un infirme sur une chaise. En haut, entouré de nuages, le saint évêque Wolfgand domine ces différentes scènes, les bénissant de la main droite.

Au bas de l'image on lit : *Wolfgandi precibus miracula mille patrata sunt olim plusquam mille patrantur adhuc.*

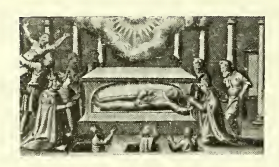


FIG. 66. — MIRACLES AU TOMBEAU DE SAINT DIDIER, PAR P. DE JODE.

(Fragment d'une gravure consacrée à saint Didier.)

Une belle gravure de P. DE JODE (vers 1619) est consacrée à saint Didier[1]. Le saint occupe le centre, et tout autour sont représentées en vignettes les circonstances remarquables de sa vie ou de sa mort. L'une d'elles représente son tombeau, auprès duquel ont lieu plusieurs miracles ; on voit, entre autres, trois morts sortir de leur tombeau. Dans un coin, un homme enlève dans ses bras un possédé qui agite les deux bras en l'air, tourne les yeux, ouvre une grande bouche d'où s'échappent plusieurs diablotins (Fig. 66).



FIG. 67. — SAINTE CLAIRE GUÉRISSANT UNE POSSÉDÉE, PAR P. DE JODE.

(Fragment d'une gravure consacrée à sainte Claire.)

Nous avons vu du même auteur une gravure consacrée à sainte Claire ; la guérison des possédés y est représentée en deux vignettes. Dans l'une, la scène se passe au tombeau de la sainte (Fig. 68). Dans l'autre, il s'agit de cette dame de Pise qui fut délivrée par sainte Claire de cinq démons (Fig. 67). Ce dernier sujet a été traité d'une façon assez remarquable par Adam Van Noort. Nous en avons parlé plus haut.

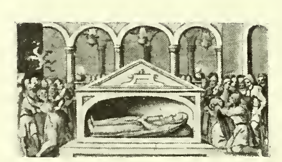


FIG. 68. — GUÉRISON DES MALADES AU TOMBEAU DE SAINTE CLAIRE, PAR P. DE JODE.

(Fragment d'une gravure consacrée à sainte Claire.)

Un peintre graveur qui se fit remarquer par une fécondité extraordinaire et un dessin plein d'énergie, ANTOINE TEMPESTA (1555-1630), a dessiné et gravé une suite d'estampes consacrées à la vie de saint Antoine, dans lesquelles il a pu donner libre carrière à son imagination. Nous y trouvons deux scènes d'exorcisme. La Pl. XI (Fig. 67) représente un possédé en état de crise. Il est à genoux, maintenu par deux hommes vigoureux,

1. *Imagines sanctorum Ord. S. Benedicti.* Tabellis areis expressa cum eulogiis ex eorumdem vitis. Auctore, R. P. F. Carolo Stengelio ejusd. Ord. Mon. SS. Udalrici, etc.,. M.DC.XXV.

violemment renversé en arrière, crispant les poings, la bouche ouverte, les yeux égarés. Saint Antoine le délivre et le diable fuit dans les airs. Plus loin, la planche XVI nous montre une jeune fille possédée rendant son diable avec plus de calme. Elle est à genoux dans l'attitude de la prière.

Mais, de tous les saints, nul n'égala saint Ignace dans son pouvoir pour chasser les démons. Aussi, sans rappeler ici les tableaux que Rubens lui a consacrés, nous avons trouvé un grand nombre de gravures qui le représentent délivrant des possédés. J'en citerai quelques-unes.



FIG. 69. — SAINT ANTOINE DÉLIVRANT UN POSSÉDÉ, PAR ANTOINE TEMPESTA.

(Gravure.)

Dans une suite de soixante-dix-neuf estampes [1] de 0^{m},145 de haut gravées par CORNEILLE GALLE le père, et quelques-unes d'après les dessins de Rubens, deux gravures nous intéressent :

N° 44. *Comitiali morbo laborantem sublatis in cœlum oculi, ac precibus extemplo sanat.*

Le malade est un jeune homme soutenu par deux aides. Il est dans l'affaissement le plus complet, ses yeux sont fermés, la face est bouffie ; état qu'en somme on pourrait parfaitement prendre pour l'épuisement qui suit les véritables crises d'épilepsie.

N° 45. *Multos sæpe Energumenos liberat crucis signo.* Gravure retouchée. Saint Ignace y est représenté entouré de trois énergumènes dont une femme et deux hommes. Leur attitude et leurs gestes n'offrent rien de caractéristique.

Une autre vignette de la dernière planche d'une autre *Vie de saint Ignace* [2]

1. *Vita beati P. Ignatii Loyolæ Societatis Jesu fondatoris.* Romæ, 1609.

2. *Vita beati patris Ignatii Loyolæ religionis Societatis Jesu fondatoris* ad vivum expressa ex ea quam P. petrus Ribadeneyra ejusdem societatis Theologus. Ad Dei gloriam et piorum hominum usum ac utilitatum olim scripsit ; deinde madriti pingi, postea in œs incidi et nunc demum typis excudi curavit. Antuerpiæ anno salutis CIƆ.ƆCX.



FIG. 70. — SAINT IGNACE GUÉRISSANT UN JEUNE POSSÉDÉ, PAR JEAN COLLAERT.

(Fragment d'une gravure.)

est consacrée au pouvoir du saint sur les démons. L'inscription latine qui y correspond est la suivante : *Multos Energumenos a demonibus liberat*. On y voit saint Ignace, faisant le geste hiératique, délivrer du démon un jeune garçon qui se renverse en étendant les deux bras, et tournant de côté la tête qui grimace. Il est soutenu par un homme. Le diable s'échappe à grandes enjambées. Plus loin, deux hommes amènent un autre possédé. Cette gravure est signée « Jean Collaert, sculp. ». Nous l'avons fait reproduire par la photographie (Fig. 70).

Une grande gravure de 1625 réunit en de nombreuses vignettes les circonstances mémorables de la vie du saint (Fig. 71). Deux d'entre elles sont consacrées à la guérison des possédés.

Nous signalerons encore deux grandes gravures de DE POILLY représentant *Saint Ignace guérissant des possédés*. Dans l'une d'elles, c'est une femme portée presque la tête en bas par deux aides. L'autre est la reproduction du bas-relief d'Ange Rossi, signalé plus haut. Sans rencontrer ici rien de remarquable au point de vue du naturalisme de la convulsion, nous constatons que ces gravures s'éloignent de la tradition, et nous n'y retrouvons plus la figuration du diable qui s'échappe.

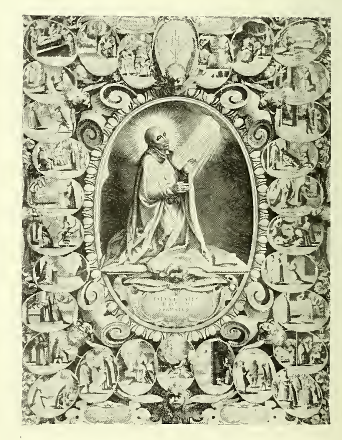


FIG. 71. — SAINT IGNACE.

(Gravure de 1625.)

Nous pourrions multiplier ces exemples, mais ce serait sans grand profit.

Je ne puis, cependant, passer sous silence quelques gravures de JACQUES CALLOT (1593-1635), dont tout le monde connaît les diableries

si pleines de fantaisie et d'étrangeté. Il était assez naturel qu'il ne laissât pas passer l'occasion de représenter quelques diablotins lorsqu'elle s'offrait à lui. Dans le *Calendrier pour tous les Saints de l'année* [1], qu'il a illustré, il y a sept scènes d'exorcisme dont j'ai fait reproduire les deux plus intéressantes (Fig. 72 et 73). Je ne m'y arrêterai pas, pour dire un mot d'une œuvre plus importante du maître relative aux possédés.



FIG. 72. — SAINT LIN, PAR JACQUES CALLOT.

(Eau-forte.)

C'est une grande gravure in-4° avec encadrement, datée de 1630, signée et dédiée au très illustre seigneur D. Christofono Bronzini. Elle représente une scène d'exorcisme.

Une jeune femme possédée est amenée par deux hommes. Elle se renverse en arrière, et est presque entièrement soulevée par un fort gaillard dont le bras est passé autour de la taille. Les deux bras sont étendus, la tête penchée de côté, la bouche ouverte et tordue, etc. L'œil exprime la souffrance. La délicatesse de la jeune possédée, dont le corps disparaît presque sous les plis de la robe, ses traits gracieux à peine déparés par la torsion de la bouche, et encadrés par de longs cheveux retombant sans être épars, la pose des bras et des jambes qui n'ont rien de convulsif, composent un ensemble qui, loin d'être effrayant, est charmant à regarder, mais qui ne saurait avoir d'autres prétentions que celles d'une agréable fantaisie.



FIG. 73. — AUTRE SAINT GUÉRISSANT UN JEUNE POSSÉDÉ, PAR JACQUES CALLOT.

(Eau-forte.)

Enfin, quelques traits piquants, tels que la bonhomie du prêtre qui cherche dans son livre l'oraison qui doit calmer toute cette agita-

1. *Les images de tous les saincts et saintes de l'année suivant le martyrologe romain*, faictes par Jacques Callot, et mises en lumière par Israël Henriet. Dédiées à monseigneur l'éminentissime cardinal duc de Richelieu. A Paris, chez Israël Henriet, 1636.

tion, la frayeur du jeune enfant de chœur qui se cache derrière l'exorciste, les sentiments divers qui partagent l'assistance, parmi laquelle on distingue de fort grandes dames, au premier plan un malingreux et un hallebardier, ajoutent à l'intérêt tout pittoresque de l'œuvre du maître lorrain.



FIG. 74. — SAINT BRUNO DÉLIVRE UNE FEMME POSSÉDÉE DU DÉMON, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.
(Gravure.)

Faut-il parler ici des gravures de SÉBASTIEN LE CLERC (1637-1714). Nous en avons déjà cité une plus haut. Une seule autre nous retiendra quelques instants, parce qu'elle présente quelques traits naturalistes nettement marqués. Elle fait partie d'une suite relative à la vie de saint Bruno.

Une femme se débat dans d'horribles convulsions, maintenue à grand'-peine par cinq hommes. La violence des mouvements est bien rendue

Nous remarquons, en outre, la crispation du poing gauche, le strabisme oculaire, le corsage à demi dégrafé. Le saint est en prière, pendant que le diable s'éloigne au milieu d'un léger sillon de fumée.

Enfin, les Bibles illustrées ne sont pas sans reproduire les scènes d'exorcismes dont la vie du Sauveur est semée. La plupart de ces illustrations, conformes aux traditions signalées plus haut, n'ont qu'un intérêt secondaire. Je me contenterai d'en signaler quelques-unes en passant (Fig. 75, 76, 77). On me permettra cependant d'insister un peu plus sur deux belles gravures de BERNARD VAN ORLEY (1490-1560), le grand artiste décorateur qui a dessiné de si magnifiques cartons pour tapisseries ou pour vitraux. Les compositions dont il s'agit offrent, d'ailleurs, plus d'intérêt au point de vue de la mise en scène et de l'effet décoratif qu'au point de vue de la justesse et de la vérité des attitudes.



FIG. 75. — JÉSUS CHASSE UN ESPRIT IMMONDE, PAR PICART.

(Gravure de la *Bible illustrée*.)

Les démoniaques de Van Orley ne manquent point de vigueur, mais il n'y faut point chercher la précision du détail et la justesse de l'observation.

Le premier dessin retrace la scène dans laquelle le Christ ordonna aux esprits qui possédaient un démoniaque de sortir et d'entrer dans le corps de pourceaux qui passaient par là. *Ite, et illi exeuntes abierunt in porcos* (Marc, chap. v).

Le paysage est grandiose. La vue s'étend au loin sur la mer.

Au premier plan, deux possédés renversés à terre s'agitent désespérément. Le Christ s'approche et leur impose les mains. Tout autour, de nombreux dis-



FIG. 76. — JÉSUS DÉLIVRANT UN POSSÉDÉ, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.
(Gravure.)

ciples manifestent les sentiments les plus divers. De la bouche des démoniaques, s'échappe une fumée épaisse au milieu de laquelle on distingue une foule de



FIG. 77. — JÉSUS DÉLIVRANT UN POSSÉDÉ, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.
(Gravure.)

petits diablotins, qui se dirigent vers le troupeau de porcs paissant au sommet de la falaise.

La seconde gravure (Fig. 78) du même auteur nous offre la guérison de l'enfant possédé. *Et increpavit Jesus spiritum immundum et sanavit puerum*

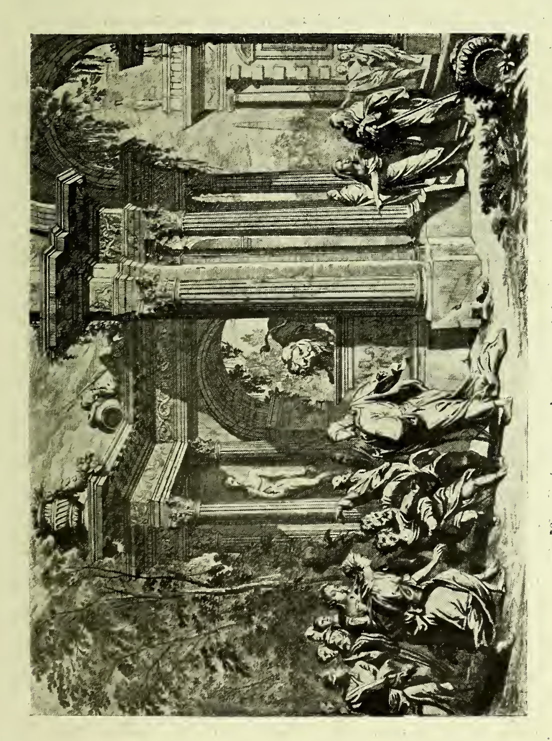


FIG. 78. — GUÉRISON DE L'ENFANT POSSÉDÉ, PAR B. VAN ORLEY.
(Gravure.)

(Luc, ch. IX). La scène se passe au milieu d'un magnifique paysage où les colonnades, statues et motifs architecturaux tiennent la plus grande place. L'assistance est nombreuse, agitée de sentiments divers. Au premier plan, le jeune garçon s'agite, maintenu par un homme vigoureux. Au loin, la foule accourt, attirée par le bruit du miracle. Il ne faut pas demander à cette vaste

composition décorative autre chose que de belles lignes, du pittoresque et du mouvement.

Je terminerai cette revue des figurations populaires des possédés en signalant le curieux document céramique que M. Chamfleury avait communiqué à Charcot, en le faisant accompagner de la courte description suivante :

« Un évêque fait sortir du corps de deux paysans deux diables qui s'envolent effarés. Au-dessous est écrit : *Mathurin Rattefons*. C'est le nom du paysan pour qui le potier avait peint le sujet, en plaçant son client sous les auspices de saint Mathurin. Cette faïence, décorée en bleu avec quelques rehauts de jaune, est attribuable aux fabriques de Nevers, vers 1750.

« Je n'ai remarqué qu'une fois, dans ma carrière, un sujet semblable. Je n'en garantis pas moins l'authenticité.

« En tout cas, il fallait que le cas de possession diabolique ci-dessus fût très répandu dans le pays, pour donner naissance à une telle représentation populaire. »

§ V. — DANSE DE SAINT-GUY

L'hystérie ne se retrouve pas seulement sous la livrée des démoniaques. Nous avons montré ailleurs qu'elle est encore au fond de ces épidémies bizarres de dansomanie, dont la fameuse danse de Saint-Guy, qui désola les provinces du Rhin pendant le XIVe et le XVe siècle, est une des plus célèbres. Elle ne s'éteignit que lentement, et nous en retrouvons les derniers vestiges au XVIe siècle, dans ces processions dansantes qui, à des époques déterminées de l'année, avaient lieu, en manière de pèlerinage, à certaines chapelles privilégiées.

Le hasard voulut qu'un maître dessinateur et peintre, Pierre Breughel, fût témoin d'un de ces singuliers pèlerinages, qui se rendait à l'église de Saint-Willibrod, à Echternach, près de Luxembourg. Un spectacle si plein de singularité et de mouvement était bien fait pour tenter le crayon de celui qu'on a surnommé le *peintre des paysans*, ou encore *Wiensen Breughel*, Breughel le drôle. Et c'est pour nous une véritable bonne fortune que le dessin d'un maître si habile et si consciencieux. Il est facile, en effet, d'y reconnaître à première

vue que l'hystérie et l'hystéro-épilepsie jouaient là, comme elles l'ont fait dans les épidémies proprement dites, un rôle prédominant.

Nous connaissons un croquis de Pierre Breughel représentant une scène d'ensemble, puis plusieurs gravures de Houdius relatives au même sujet, et exécutées d'après des dessins plus étudiés du maître flamand

Dans le croquis de P. Breughel (Fig. 79), qui fait partie de la galerie de l'archiduc Albert[1], une série de femmes soutenues chacune par deux hommes,



FIG. 79. — DANSEURS DE SAINT-GUY CONDUITS EN PÈLERINAGE A L'ÉGLISE DE SAINT-WILLIBROD, A ECHTERNACH, PRÈS DE LUXEMBOURG.

(D'après un dessin de P. Breughel, à la galerie de l'archiduc Albert, à Vienne.)

et précédées par des joueurs de cornemuse, soufflant à pleins poumons dans leurs instruments, se dirigent en dansant, sur une seule file, vers une chapelle qu'on aperçoit dans le lointain, et où se trouvent sans doute déposés les restes du saint. Ce sont des gens du commun, car leur mise est à peu près celle des paysans qui figurent dans les tableaux de Téniers et de Brauwer.

1. Cette figure, dont nous donnons ici la reproduction, est empruntée aux *Leçons sur les maladies du système nerveux*, de Charcot. On la trouve également dans l'intéressant ouvrage de M. P. Lacroix, *Vie militaire et religieuse au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1873.

L'ordre de la procession se trouve de temps en temps troublé ; plusieurs des



FIG. 80. — UN GROUPE DE DANSEURS DE SAINT-GUY, PAR BREUGHEL.

(Croquis d'après la gravure de Houdius.)

pèlerins, en effet, en proie aux tourments d'attaques dont le caractère ne peut



FIG. 81. — UN GROUPE DE DANSEURS DE SAINT-GUY, PAR BREUGHEL.

(Croquis d'après la gravure de Houdius, figure suivante.)

être méconnu, gesticulent, se contorsionnent et se débattent sous l'étreinte de leurs compagnons; ceux-ci — et c'est là peut-être leur principale fonction —

font tous leurs efforts pour les contenir et les empêcher de tomber à terre. La scène est, on le voit, fort animée; elle devait être aussi fort bruyante, car quelques-uns des énergumènes semblent crier à tue-tête.



FIG. 82. — UN GROUPE DE DANSEURS DE SAINT-GUY, PAR BREUGHEL.

(Gravure de Houdius.)

Sur le second plan se voit un ruisseau, où des serviteurs empressés vont puiser à l'aide d'écuelles. L'eau qui y coule est douée, peut-être, de propriétés curatives; en tout cas, elle pouvait servir à étancher la soif dont souffraient les principaux acteurs. Certains épisodes que l'artiste, en homme discret, a relégués dans les parties les moins en vue de son tableau, font reconnaître

jusqu'à l'évidence que la lubricité n'était pas toujours, tant s'en faut, bannie de ces assemblées.

Les gravures de Houdius, que nous avons trouvées au Cabinet des estampes, sont d'un dessin fini et soigné. Elles sont d'assez grande dimension et portent, en outre de la signature du graveur, la marque du peintre : « P. Breughel, inv. ». La scène représentée est exactement la même que celle du croquis, qui se trouve divisé en trois parties. En effet, les gravures de Houdius sont au nombre de trois : l'une ne contient que les deux joueurs de cornemuse, les deux autres se partagent les pèlerins, qui forment deux groupes bien distincts à droite et à gauche du tableau (Fig. 80 et 81).

Chaque personnage du croquis primitif s'y retrouve; il n'est que bien peu changé aux attitudes générales, mais dans les détails des vêtements, et en particulier dans l'expression des physionomies, on retrouve le soin minutieux et le souci de la nature qui distingue les œuvres du maître flamand[1].

1. Cette procession dansante, dont P. Breughel nous a laissé des dessins si pleins de caractère et de vérité, existe encore de nos jours. Elle a lieu comme autrefois à Echternach, le mardi de la Pentecôte, en l'honneur de saint Willibrod. Nous devons à l'extrême obligeance de M. Majerus, juge à Luxembourg, qui en a été plusieurs fois témoin, de curieux détails sur ce qui se passe actuellement. Dans cette grande manifestation religieuse annuelle la danse est devenue en quelque sorte une des formes du rite. Les pèlerins, qui accourent toujours en très grand nombre (dix mille et plus), ont la plus grande confiance dans la puissance du saint patron. Le jour de la fête, ils se réunissent sur toute la rive gauche de la Sure, à l'entrée d'Echternach, et là commence la procession dansante qui se dirige vers la basilique de Saint-Willibrod, au centre de la ville et ne dure pas moins de deux grandes heures. La danse s'exécute selon un rythme prescrit et marqué par des groupes de musiciens placés de distance en distance. Elle consiste à exécuter soit trois sauts en avant et un en arrière, soit cinq en avant et deux en arrière. Au dire de tous ceux qui l'ont vue, l'aspect de cette sorte de marée humaine avec son flux et son reflux est des plus curieux et des plus saisissants. Parmi les pèlerins, les uns, épileptiques ou atteints de diverses maladies nerveuses, dansent pour leur propre compte, les autres dansent pour obtenir la guérison de leurs parents, de leurs amis, voire même de leurs bestiaux. Ceux qui sont trop âgés ou trop malades payent des gamins d'Echternach qui, moyennant un salaire de douze à vingt sous, dansent à leur placed Le même gamin saute souvent pour plusieurs pèlerins ou pèlerines.

Il n'est pas rare de voir de pauvres diables pris tout à coup, au milieu de la procession, d'une crise épileptique, et qu'on est obligé d'emporter.

Quelques-uns même de ces malades ne peuvent assister à la cérémonie. Venus la veille de très loin et exténués de fatigue, on les voit couchés au coin des rues, incapables de marcher, quelques-uns en proie aux crises de leur mal. Et l'on est obligé de les reconduire chez eux sans qu'ils aient pu remplir le but de leur pèlerinage.

Nous ajouterons que ce jour-là la danse se continue dans les bals publics et dans les guinguettes, au milieu d'amusements qui n'ont plus rien de religieux.

(Voir à ce sujet : *Le grand-duché de Luxembourg*, par le Dr Glæsener, Diekirch, 1885. *La procession dansante ou le pèlerinage au tombeau de saint Willibrod à Echternach*, par l'abbé

§ VI. — CONVULSIONNAIRES DE SAINT MÉDARD

Les épidémies convulsives dans lesquelles on a voulu voir l'influence d'un principe surnaturel n'ont pas toujours été attribuées à l'action néfaste du génie du Mal, du démon. En plusieurs circonstances, elles ont été considérées comme une intervention du principe du Bien dans l'humanité, comme une manifestation de la puissance divine elle-même.

Les sectes religieuses qui en étaient les victimes y voyaient les marques d'une faveur spéciale de la divinité, et s'en servaient comme de preuves irréfutables pour faire prévaloir leur doctrine, et confondre leurs adversaires.

Ces interprétations opposées ne pouvaient manquer d'amener, dans la forme extérieure des accidents, quelques modifications en rapport avec la croyance généralement acceptée.

Mais il est curieux de mettre en lumière les traits communs qui relient entre elles toutes les épidémies convulsives, quelle que soit leur cause supposée ; d'ailleurs d'ordinaire les avis étaient partagés et lorsqu'un parti prônait l'action divine, les adversaires ne manquaient pas d'accumuler preuve sur preuve, pour tirer des mêmes faits une conclusion diamétralement opposée et démontrer l'influence du malin esprit.

Ce fut le cas de l'épidémie de convulsion qui se produisit à Paris dans la première moitié du siècle dernier, et qui débuta autour du tombeau du diacre Pâris, dans le cimetière de Saint-Médard.

Bien que les convulsionnaires de Saint-Médard n'aient pas donné lieu à d'importantes œuvres d'art, nous ne saurions les passer sous silence, car ils sont un anneau de la chaîne des manifestations variées de la grande hystérie au travers des âges, et les gravures du temps qui leur sont consacrées apportent à notre opinion un appui non moins démonstratif que les textes écrits.

Nous résumerons en quelques lignes l'histoire de l'épidémie convulsive de

J.-B. Krier. Luxembourg, 1870. *L'abbaye de Saint-Willibrod et la procession des saints dansants à Echternach*, par H. Eltz. Luxembourg, 1861.)

Le *Monde illustré*, du 2 juin 1888, a publié un article accompagné de dessins dans lequel M. Théodore Gosselin raconte les faits dont il a été lui-même témoin à Echternach lors de la procession dansante de la même année. L'air que chantent les danseurs y est noté.

Saint-Médard. Les événements qui s'y rattachent peuvent se grouper en trois époques.

Première époque. — François de Pàris, diacre de l'église de Paris, défenseur des doctrines jansénites, meurt en odeur de sainteté et est enterré le 2 mai 1727 dans le petit cimetière de Saint-Médard. Bientôt des miracles [1] s'opèrent sur sa tombe et aux yeux des *appelans* décident en faveur de la doctrine janséniste. Ces miracles soulevèrent l'incrédulité générale qui se « déchaîna, dit un auteur du temps, dès le commencement, de vive voix, puis par un grand nombre d'écrits de toute espèce, sérieux, raisonnés, satiriques, burlesques, comiques. Les miracles du saint janséniste furent condamnés par des mandements, anathématisés en chaire et joués sur le théâtre... En un mot, jusqu'à présent la légende des miracles de l'abbé de Pâris n'a trouvé crédit que dans le parti janséniste, malgré toutes les démonstrations que les *convulsionnaires* et leurs défenseurs ont données de leur authenticité » [2]. Pendant cette première période, il n'est aucunement question de convulsions.

Deuxième époque. — Jusque vers la fin d'août 1831, les miracles des guérisons s'étaient faits au cimetière de Saint-Médard avec assez de simplicité. Les malades faisaient des neuvaines et imploraient l'intercession du saint diacre en s'étendant sur son tombeau et en baisant même la terre qui l'environnait. Mais dans le mois d'août 1731, les convulsions apparaissent, et, suivant l'expression des fervents, « Dieu changea ses voyes, et celles dont il se servit alors pour la guérison des malades fut de les faire passer par des douleurs très vives et des convulsions très extraordinaires et très violentes ». Dans les récits qui ont été laissés de ces miracles et des convulsions qui les accompagnaient, il est aisé de reconnaître le rôle important que jouait la grande hystérie. Mais l'épidémie n'existait pas encore avec les caractères qu'elle devait revêtir plus tard. Peu à peu, les convulsions devinrent plus fréquentes, et la foule des convulsionnaires si considérable, que la Cour s'émut des conséquences qui pouvaient résulter de semblables désordres. On publia le 27 janvier 1732 une ordonnance du roi *pour fermer la porte du petit cimetière de la paroisse de Saint-Médard... avec défense de l'ouvrir sinon pour*

1. Le premier miracle est du mois de septembre 1727.

2. *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde.* Bernard Picard, t. IV, p. 181, Amsterdam, 1736.

cause d'inhumation. En même temps, on fit enlever et conduire à la Bastille, à Bicêtre, dans beaucoup d'autres lieux de dépôt, les convulsionnaires les plus renommés.

Troisième époque. — C'est alors que l'épidémie est définitivement constituée. Les moyens de répression n'ont été pour les convulsionnaires que le signal d'une excitation nouvelle. « A peine eut-on interdit l'entrée du saint lieu que Dieu paraissait avoir choisi pour y opérer ses prodiges, dit Carré de Montgeron, qu'il les multiplia plus que jamais. Un peu de terre recueillie auprès de l'illustre tombeau fit éclater les plus merveilleuses guérisons dans tous les quartiers de Paris et jusque dans les provinces. Des convulsions bien plus surprenantes que toutes celles qui avaient paru jusqu'alors prirent tout à coup une multitude de personnes. »

Aux convulsions, on vit alors se joindre les prédictions, les discours, les exhortations, les prières, les descriptions pathétiques, la prétention d'opérer des miracles et de parler des langues inusitées, les impulsions aux actes extravagants, enfin les différents phénomènes du délire hystérique et de l'extase, joints aux manifestations variées de la monomanie religieuse.

Poursuivis par l'autorité royale, les convulsionnaires tinrent des réunions clandestines et l'épidémie ne s'éteignit que lentement ; elle n'avait pas complètement cessé en 1760.

L'agitation qui se fit autour de cette épidémie convulsive fut des plus vives et se répandit dans toutes les classes de la société. La guerre que se livrèrent à ce propos les Jansénistes et les Jésuites fut des plus acharnées et se manifesta non seulement dans des écrits de tout genre, mais encore dans de nombreuses images populaires dont on retrouve encore aujourd'hui un grand nombre.

Il faut parcourir ces estampes, où tous les genres se trouvent réunis, pour se faire une juste idée de l'émotion qui pendant plusieurs années s'empara des esprits.

Les dessins que nous avons réunis sur ce sujet peuvent être rangés en quatre groupes :

1° Les estampes représentant les faits et gestes des convulsionnaires et les miracles opérés par l'intercession du bienheureux ;

2° Les estampes relatives aux divers événements historiques, tels que la

fermeture du cimetière de Saint-Médard, la séquestration des principaux convulsionnaires, etc., etc. ;

3° Les portraits du bienheureux de Pâris et les estampes relatives à sa vie et à sa mort ;

4° Les pièces satiriques où tour à tour Jésuites et Jansénistes sont traités de la belle façon.

La première catégorie est la seule qui nous intéresse ici ; le nombre des pièces qui la composent est assez grand ; ce ne sont, pour la plupart, à l'exception de quelques-unes de celles qui ont été publiées par Carré de Montgeron, que des images populaires ou des illustrations d'ouvrages, parfois d'un intérêt plein de charme et de pittoresque, mais qui ne sauraient être mises en balance cependant avec les documents si précieux que les anciens maîtres nous ont laissés relativement aux possessions.

Néanmoins nous y relevons d'une façon indéniable les stigmates de la grande névrose, et les illustrateurs des faits et gestes des convulsionnaires nous ont laissé des documents pleins de vérité. Il nous est facile d'en citer quelques exemples.

Le curieux livre de Carré de Montgeron, dans lequel cet auteur expose avec tant de soin l'histoire de la maladie et la guérison de quelques-uns des miraculés, est illustré de gravures qui ne sont pas sans valeur artistique. L'une d'elles est relative à la guérison d'une demoiselle Fourcroy qui, privée depuis quinze mois de l'usage du pied gauche, fut guérie subitement à la suite de convulsions sur le tombeau même du bienheureux.

La relation du cas nous a permis d'établir que cette demoiselle présentait les signes les plus variés de la grande névrose ; mais l'affection du pied gauche, si curieusement décrite par Montgeron et déclarée incurable, si imprudemment, par cinq célébrités médicales de l'époque, fait l'objet d'un dessin très remarquable dans l'espèce.

Il vaut à lui seul plus et mieux qu'une longue description ; il suffit pour établir la véritable nature du mal, et rien qu'à le considérer, il est impossible de ne pas reconnaître les signes si typiques et si précis du *pied bot hystérique* (Fig. 83).

La demoiselle Fourcroy était donc atteinte d'une contracture hystérique du pied gauche. On reconnaîtra tout l'intérêt de cette révélation, lorsque l'on

saura que la contracture hystérique, qui parfois immobilise un membre pendant des années, loin d'être incurable, guérit d'ordinaire de la façon la plus imprévue, subitement, sous l'influence d'une vive impression morale et souvent à la suite d'attaques de convulsions généralisées.



FIG. 83. — PIED BOT HYSTÉRIQUE.

(Gravure extraite de *La Vérité des miracles opérés sur la tombe du bienheureux de Pâris*, par Carré de Montgeron.)

C'est dans de semblables circonstances que la demoiselle Fourcroy a guéri et une seconde gravure de l'ouvrage de Montgeron la représente, après le miracle, s'avançant d'un pas assuré au milieu de la foule qui admire et qui se précipite à genoux.

Une grande gravure (Fig. 84), sans nom d'auteur, représente le pèlerinage

au tombeau du diacre Pâris. Elle devait être assez répandue car nous en avons réuni assez facilement plusieurs exemplaires.

Fort intéressante à étudier dans les détails, elle nous semble bien donner une idée des scènes tumultueuses dont le tombeau du bienheureux était le théâtre. Nous y trouvons, dans les allures des filles convulsionnaires, des traits pris sur le vif, et qui relèvent bien de la grande névrose.

L'affluence est si grande que des gardes sont chargés de maintenir l'ordre autour de la tombe de M. de Pâris ; elle est, en effet, assiégée par une foule suppliante dans les attitudes les plus variées : les uns courbés, la face contre la pierre, les autres à genoux les mains jointes ; d'autres debout levant les bras au ciel. Tout au fond, un garde défend l'approche à une femme que son attitude nous ferait prendre volontiers pour une convulsionnaire. Peut-être redoute-t-il une scène de désordre que la conduite des convulsionnaires présentes est bien en droit de lui faire craindre. En effet, il paraît régner dans ce monde-là une assez grande surexcitation. A gauche, un jeune abbé à la figure poupine tient des discours à plusieurs femmes ; l'une d'elles est dans une attitude de recueillement exagéré ; une autre, dont le corsage est quelque peu en désordre, paraît avoir fort envie de lui sauter au cou. Par opposition, à droite, plusieurs convulsionnaires assaillent un moine qui, vraisemblablement, ne partage pas les doctrines de M. de Pâris ; l'une lui tire la barbe à pleine main ; les autres lèvent le poing pour le frapper.

Depuis les anciennes possédées, qui s'enflammaient d'amour pour certains prêtres pendant qu'elles injuriaient et frappaient les exorcistes, jusqu'aux hystériques modernes qui se conduisent de même envers les médecins appelés à leur donner des soins, en passant par les convulsionnaires de Saint-Médard, on voit que l'exaltation des sentiments n'a point changé, et que leur manifestation a toujours employé les mêmes moyens extrêmes.

Des infirmes de tout rang et de tout âge arrivent de tous côtés : infirme privé de l'usage de la jambe et porté sur deux béquilles, misérable cul-de-jatte, podagre des classes riches qui descend de sa chaise à porteur soutenu par ses domestiques... A droite, c'est une femme qui porte dans ses bras un jeune enfant entouré de langes brodés ; à gauche, c'est une pauvresse qui porte son enfant attaché sur son dos avec des courroies.

Tout contre le tombeau une jeune femme infirme s'est laissée choir. Les deux



FIG. 84. — PÈLERINAGE AU TOMBEAU DU DIACRE PARIS.

(Gravure à l'eau-forte anonyme.)



béquilles, l'attitude de la jambe gauche font supposer qu'elle est atteinte d'une déformation du membre inférieur gauche par contracture musculaire en flexion. Or, nous avons vu plus d'une fois la contracture hystérique revêtir cette forme. Il semble donc que l'artiste ait voulu représenter ici une malade portant un signe manifestement hystérique. Mais cette supposition devient presque une certitude, si nous considérons le renversement de la tête, le gonflement du cou, la crispation de la main droite... autant de signes du début de la crise convulsive. Un garde se précipite pour soutenir et maintenir au besoin la malheureuse. Nous pensons donc ne point trop nous avancer en disant que l'artiste a représenté ici, avec beaucoup de finesse d'observation et de talent, un des cas analogues à celui de la demoiselle Fourcroy et comme il avait pu en observer lui-même : une jeune femme infirme par contracture hystérique guérie au tombeau du diacre à la suite d'une crise de convulsions.

La curiosité attire dans ce lieu des personnes du grand monde. Un gamin vend des images du bienheureux.

Au bas de cette gravure se trouve une sorte d'oraison pour exciter les fidèles à l'admiration des miracles dont le tombeau est le théâtre, et les exhorter à y reconnaître les preuves de la religion.

On désignait du nom de *secours* diverses pratiques usitées chez les convulsionnaires de Saint-Médard et qui avaient pour but, au dire des partisans de l'*Œuvre des convulsions*, d'apporter du soulagement au milieu des angoisses de la convulsion, et, en second lieu, de faire éclater la protection divine, en montrant « que Dieu met, de temps en temps, une force prodigieuse dans les membres de certains convulsionnaires, et jusque dans les fibres les plus tendres, les plus faibles et les plus délicates, et que cette force est ordinairement supérieure à celle des coups les plus violents ».

Il y avait les petits et les grands *secours*. Les petits *secours* consistaient en attouchements, pressions, coups modérés sur diverses parties du corps, et il paraît vraisemblable que la satisfaction des instincts lubriques y entrait pour une bonne part.

Les grands *secours*, appelés aussi *secours meurtriers*, et particulièrement appliqués dans le but de faire ressortir l'influence surnaturelle, consistaient en violences atroces exercées sur les convulsionnaires, soit à l'aide de grosses bûches, de barres de fer, de marteaux, d'énormes pierres, qui servaient à

porter des coups énergiques et répétés, soit à l'aide d'instruments piquants, d'épingles, de clous très longs, d'épées, avec lesquels on transfixait les chairs des malheureux qu'on soumettait à ces terribles épreuves.

On vit se renouveler des scènes dont l'horreur ne peut être comparée qu'aux cruautés que les fakirs de l'Inde, aveuglés par les suggestions du délire religieux, exercent sur leur propre personne.

Chez les convulsionnaires de Saint-Médard qui, pour la plupart, présentaient les signes de l'hystérie la mieux confirmée, il convient de mettre en valeur deux points qui ressortent naturellement de l'emploi des *secours*, et dans lesquels nous pouvons reconnaître les signes de la « grande névrose hystérique » telle que nous la retrouvons aujourd'hui. Le premier réside dans la présence de l'anesthésie généralisée et profonde, si fréquente chez ces sortes de malades. Cette particularité, qui ne se traduit par aucun signe objectif, devait aider singulièrement les patients à supporter les épreuves en apparence les plus douloureuses. Il est à noter que les piqûres ne rendaient pas habituellement de sang, comme il arrive d'ordinaire chez les sujets frappés d'anesthésie hystérique.

Le second point consiste dans la part qui, dans le soulagement apporté par les *secours*, doit être attribuée à la compression de certaines régions du corps douées de propriétés spéciales, et que nous avons décrites chez les hystériques sous le nom de zones hystérogènes.

Une excitation mécanique de ces zones provoque les crises, qui sont enrayées par une nouvelle excitation portée au même point. L'abdomen, en la région de l'ovaire, est, chez les femmes, le siège fréquent de semblables propriétés. Dans de nombreux cas, la *compression ovarienne* suffit pour suspendre comme par enchantement les convulsions les plus intenses. Chez les hommes, la compression des organes produit souvent de semblables effets.

Nous voyons que la plupart des *secours* des convulsionnaires consistaient en manœuvres ayant pour but de déterminer une forte compression de l'abdomen, ou de le frapper violemment à l'aide d'un instrument quelconque, mais à extrémité large et mousse.

Dans une gravure consacrée à la représentation des secours (Fig. 85), nous voyons la scène se passer dans une grande salle dont les murs ont pour toute décoration un crucifix entouré d'images de sainteté. La plupart des

assistants ont des livres en main et semblent réciter des prières, pendant que d'autres administrent les *secours*.

Deux hommes convulsionnaires sont à terre : l'un d'eux est frappé à grands coups de bâton, l'autre supporte le poids de deux hommes montés sur lui. Cette dernière épreuve se rapproche de celle de la planche si usitée, et qui consistait en ceci : une convulsionnaire, couchée sur le dos, se couvrait le ventre et la



FIG. 85. — LES GRANDS SECOURS.

(Gravure de B. Picart extraite des *Cérémonies et coutumes de tous les peuples*, etc.)

poitrine d'une planche, et supportait le poids de toutes les personnes qui voulaient bien monter sur son corps.

Une convulsionnaire, également renversée à terre, courbe son corps en arc de cercle — attitude familière aux hystériques pendant la crise convulsive — pendant qu'un assistant lui pose le talon sur le front.

Nous avons dit comment ces coups ou ces attouchements pouvaient amener un soulagement réel chez les convulsionnaires en état de crise. La raison en est actuellement dans l'existence, en différents points du corps, de régions dont

la pression suffit à calmer les crises les plus violentes. Quelquefois, cette pression demande à être maintenue pendant un temps assez long.

A gauche, un convulsionnaire s'agite maintenu par deux personnes.

Cette gravure, dans l'ouvrage de B. Picart, est accompagnée d'une autre d'égale dimension (Fig. 86), et qui représente le cimetière de Saint-Médard. Sur la tombe du diacre, un convulsionnaire s'agite, les jambes en l'air, soutenu par deux hommes. Un autre malade dans un état analogue est conduit hors de l'enceinte ; un suisse, avec sa hallebarde, fait écarter la foule pour lui livrer passage [1].

1. Ces deux gravures sont accompagnées d'une explication que nous croyons intéressant de reproduire ici. Cette légende renvoie par des lettres aux différentes parties de la gravure ; le lecteur suppléera facilement à ces indications qui manquent ici.

« Le premier dessin représente avec toute l'exactitude possible le cimetière de Saint-Médard ; et c'est là qu'on voit la tombe de l'abbé Pâris marquée A, où se font les guérisons et les miracles extraordinaires si répandus aujourd'hui en France et si vantés par les nouvelles du parti... Les malades ou soi-disant tels se couchaient tout de leur long et les uns après les autres sur ce tombeau et y tombaient immédiatement dans une crise de convulsion, dont un des principaux accès consistait à sauter, à cause de quoi ces convulsionnaires ont été désignés sous le nom de *sauteurs*. Après avoir sauté et s'être élevés plusieurs fois en l'air, ils attendaient ordinairement, nous dit-on, la guérison de leurs maux à la fin de la neuvaine ; ce qui n'empêchait pas que le miracle ne se manifestât aussi avant les neuf jours, selon le plus ou moins de foi du malade.

« Quoi qu'il en soit, la lettre B indique un de ces malades qui est une personne de marque environnée de plusieurs dévots du parti, entre lesquels on en voit de marqués par la lettre C qui prêtent leurs charitables soins au malade, afin qu'il saute plus dévotement et qu'il s'élève avec plus de zèle. Pendant ces agitations du malade les personnes les plus zélées du parti prient Dieu, ou récitent des psaumes et marquent leur dévotion par leur attitude et leurs gestes, etc., de même entre ceux que la lettre E fait remarquer on en voit qui baisent la tombe et prient Dieu tout auprès.

« La dévotion va même jusqu'à ratisser la terre de cette tombe. La lettre F fait remarquer une troupe nombreuse de spectateurs les uns dévots, les autres curieux ; les uns infirmes et attendris par leurs besoins, les autres sains et indifférents. On y voit surtout, comme dans le reste du dessin, des ecclésiastiques et des femmes.

« Dans le second dessin, on a exprimé plusieurs actions singulières et qui, pour paraître incroyables aux incrédules de notre temps n'en sont, nous dit-on, ni moins vraies ni moins merveilleuses. D'abord la chambre qui sert de théâtre aux miraculeuses agitations marque toute la modestie, toute la simplicité du parti. La première action A est celle d'une personne qui tombe dans une convulsion semblable à celles de l'epilepsie, avec des contorsions ; mais cependant sans écumer de la bouche, sans rouler des yeux. B nous montre la patience et la foi d'une personne distinguée entre les convulsionnaires. Cette personne étendue par terre, comme on le voit à la lettre B, souffre avec une constance exemplaire le poids du talon d'un autre dévôt, qui, dans l'intention de soulager la personne infirme, appuie du pied à l'endroit de l'œil avec toute la vigueur dont il est capable. Quelquefois la guérison se pratiquait avec le pouce appuyé de la même force. C représente un autre malade assez connu dans le monde et d'ailleurs respectable par plus d'un endroit. Ce malade, accablé d'infirmités et plein de

Il semble que cette épidémie convulsive qui, née au tombeau du diacre Pâris, remplit bientôt Paris, puis la province, du bruit des extravagances et des agitations qu'elle a provoquées, ait épuisé, pour ainsi dire, la curiosité qu'éveille d'ordinaire ces sortes de spectacles, et détourné d'eux l'attention. Nous n'avons



FIG. 86. — CIMETIÈRE DE SAINT-MÉDARD.

(Gravure de B. Picart, extraite des *Cérémonies et coutumes de tous les peuples*, etc.)

plus trouvé, en effet, à partir de cette époque, pendant tout le XVIIIe siècle, de spécimens d'art représentant les démoniaques. Pourtant, une exception à

confiance au pouvoir du bienheureux intercesseur, souffre humblement des coups de bûche réitérés plusieurs fois par un des plus robustes dévots de l'assemblée pour le soulagement de son mal. La répétition des coups se fait sur le ventre et même sur l'estomac du patient : mais comment cette guérison est-elle possible ? dira l'incrédule. D fait remarquer une autre opération qui n'est pas moins exposée à cette incrédulité. C'est un patient étendu comme tous les autres sur lequel un homme vigoureux marche d'un pas ferme jusqu'à ce qu'il soit parvenu à la poitrine. Alors d'autres personnes le soutiennent afin qu'il pèse mieux sur la poitrine du malade ; quelquefois aussi il fait l'opération sur la tête du patient convulsionnaire. En attendant le succès des guérisons miraculeuses l'assemblée marquée par la lettre E entre lesquelles on en voit que l'on reconnaîtra si l'on veut, fait ses dévotions à la manière que j'ai dit. »

signaler, à l'étranger, est le tableau de Goya, qui est une des rares représentations de ce genre qu'ait laissées l'école espagnole.

Nous retrouvons, au XIX[e] siècle[1], plusieurs peintures de démoniaques, et nous pourrions en citer un certain nombre parmi les œuvres contemporaines. Mais le XIX[e] siècle a rompu la tradition, et ces produits de l'art moderne n'ont plus rien à nous apprendre au point de vue spécial qui a été, dans cette compilation, notre principal objectif.

§ VII. — LES DÉMONIAQUES CONVULSIONNAIRES D'AUJOURD'HUI

Avant de clore cette étude sur les représentations des anciens démoniaques, il ne sera pas inutile, je pense, de mettre sous les yeux du lecteur une description sommaire de la grande névrose telle que nous l'observons aujourd'hui, et plus particulièrement de la grande attaque convulsive qui est une de ses principales manifestations.

Des études que j'ai entreprises il y a plus de vingt ans, avec mon maître, le professeur Charcot, nous ont permis de donner de la grande attaque hystérique une description méthodique, en la subdivisant en plusieurs phases et périodes nettement caractérisées. Nous avons démontré l'existence d'une règle fixe et immuable, là où les auteurs n'avaient vu jusqu'ici que désordre et confusion. Autour d'un type qui représente l'attaque hystérique dans son entier et complet développement, nous avons groupé les variétés résultant de la prédominance ou de l'atténuation de l'une ou de plusieurs des périodes qui la composent. Parmi ces variétés, il en est une qui mérite plus particulièrement d'attirer ici notre attention. Nous y trouverons les modernes possédés, et nous n'avons pu trouver de plus juste dénomination pour la désigner que celle d'attaque démoniaque.

1. M. le D[r] Galippe nous a signalé une fresque de Perretti peinte en 1810 sous le portail de l'église de Ré (Vall. Vigezzo, Piémont) et qui représente un prêtre exorcisant une femme possédée. L'église de Saint-Lazare, à Marseille, possède un tableau représentant le Christ délivrant un démoniaque, de Pierre Bronzet, artiste distingué mort en 1883. Cette œuvre nous a été indiquée par le D[r] Bernard. MM. Carlo Mariani et Giuseppe Antonini, de Turin, nous ont envoyé la photographie d'un tableau peint en 1870 par M. Louis Ciardi, peintre florentin, et représentant le bienheureux Bernardin de Biella, délivrant une jeune femme possédée. Enfin nous signalerons parmi les fresques du Panthéon, celle de Th. Maillot qui représente la châsse de sainte Geneviève entourée de malades parmi lesquels on reconnait une intéressante figure de jeune homme possédé.

Il est parfaitement démontré aujourd'hui, ainsi que je le disais en commençant, par des observations dont le nombre augmente chaque jour, que l'hystérie n'est point spéciale au sexe féminin. Les jeunes garçons, les hommes de tout âge, et parmi eux des ouvriers, des manœuvres dont la culture intellectuelle est bornée, et dont l'extérieur n'a rien d'efféminé, peuvent devenir la proie de la grande névrose. Les plus grandes ressemblances existent entre les symptômes dans l'un et l'autre sexe. Je signalerai chemin faisant les différences de détail.

Je ne chercherai pas, dans la description qui va suivre, un prétexte à de longs et faciles développements. Je désire lui conserver, au contraire, toute la brutalité d'un procès-verbal, toute la rigueur d'un document scientifique.

L'attaque hystérique complète et régulière se compose de quatre périodes ; elle est précédée, le plus souvent, de signes précurseurs, qui permettent aux malades de prévoir le moment où elles vont tomber en état de crise.

Ces prodromes apparaissent quelquefois plusieurs jours à l'avance. La malade est prise de malaises, d'inappétence, parfois de vomissements. Elle devient taciturne, mélancolique ou, au contraire, est en proie à une surexcitation extrême.

Les hallucinations de la vue sont fréquentes ; elles consistent surtout en des visions d'animaux, des chats, des rats, des vipères, des corbeaux, etc... On voit parfois survenir des crampes, du tremblement limité à un membre, ou des secousses de tout le corps accompagnées de vertige.

Bientôt se montrent les phénomènes douloureux de l'*aura hystérique*, qui précèdent immédiatement l'attaque, et qui apparaissent en général dans l'ordre suivant : douleur ovarienne, irradiations vers l'épigastre, palpitations cardiaques, sensation de globe hystérique au cou, sifflements d'oreille, sensation de coups de marteau dans la région temporale, obnubilation de la vue. Puis la perte de connaissance marque le début de l'attaque, qui se déroule ainsi qu'il suit :

1° *Période épileptoïde.* — Cette période ressemble, à s'y méprendre, à l'attaque d'épilepsie vraie : convulsions toniques, cloniques, puis stertor. Il y a donc lieu de la subdiviser en trois phases : la phase tonique, la phase clonique et la phase de résolution.

La phase tonique débute le plus souvent par quelques mouvements de cir-

cumduction des membres supérieurs et inférieurs, en même temps que surviennent la perte de connaissance, l'arrêt momentané de la respiration, la pâleur, puis la rougeur du visage, le gonflement du cou, la convulsion en haut des globes oculaires, la distorsion de la face, et quelquefois la protrusion de la langue. Cette phase tonique se termine par l'immobilisation tétanique de tout le corps, dans une attitude dont la plus fréquente est l'extension du tronc et des membres, mais qui peut varier. L'écume se montre aux lèvres.

Puis, on voit bientôt les membres roidis être animés d'oscillations brèves et rapides, dont l'amplitude augmente par degrés, et qui se terminent par de grandes secousses généralisées; c'est la *phase clonique*. Les muscles de la face, animés des mêmes mouvements, rendent la physionomie horriblement grimaçante.

Enfin, les mouvements s'apaisent, et la *phase de résolution* commence, pendant laquelle la face demeure bouffie et souillée d'écume, les yeux sont fermés, et tous les muscles dans la résolution la plus complète. En même temps, la respiration devient stertoreuse.

Cette première partie du drame, qui constitue l'attaque de grande hystérie, s'est déroulée dans un espace de temps assez court. Les deux premières phases ne durent pas au delà d'une minute ; la phase de résolution se prolonge parfois deux ou trois minutes.

2° *Période des contorsions et des grands mouvements, ou période du clownisme.* — Après un moment de calme assez court qui suit le stertor, la seconde période commence. Elle est constituée par deux ordres de phénomènes distincts : *les contorsions* et *les grands mouvements* qui, par des procédés différents, répondent à un même principe qui domine toute cette période et cherchent un même résultat, celui d'une dépense exagérée de force musculaire. Il n'est pas trop de dire que les malades se livrent alors à de véritables *tours de force*, et le nom de *clownisme*, par lequel nous la désignons également, nous semble pleinement légitimé.

Pendant les diverses phases de cette période, les malades montrent une souplesse, une agilité, une force musculaire bien faite pour étonner le spectateur, et souvent en opposition complète avec les apparences chétives du sujet. Ces phénomènes avaient vivement frappé les premiers observateurs témoins des agitations des possédés, et nous trouvons, dans le *Rituel des exorcismes*.

ainsi qu'on l'a vu plus haut, qu'un des signes de la possession démoniaque consistait dans le développement de forces physiques supérieures à l'âge et au sexe de la personne chez laquelle elles se manifestent. Chez les hommes, cette période arrive parfois à un degré de violence qui dépasse tout ce qu'on peut imaginer.

Les *contorsions* consistent en des attitudes étranges, imprévues, invraisemblables. Parmi ces attitudes, que nous avons qualifiées d'*illogiques*, pour les distinguer des attitudes de la troisième période dont il sera question tout à l'heure (*attitudes passionnelles*), qui sont toujours la représentation d'une idée ou d'un sentiment, il en est une pour laquelle les malades semblent avoir une préférence marquée ; elle se reproduit aussi bien chez les hommes que chez les femmes et à peu près de la même façon ; elle mérite le nom d'*arc de cercle*. Le malade est fortement courbé en arrière, les pieds et la tête reposent seuls sur le lit, le ventre, parfois météorisé, formant le sommet de la courbe.

Nous avons vu plus haut en quels termes vraiment saisissants les témoins des anciens possédés avaient dépeint cette forme de la contorsion.

L'arc de cercle varie d'aspect suivant que le sujet, au lieu de se soutenir sur le dos et les pieds, porte sur les côtés du corps, ou seulement sur un point du ventre.

Enfin, la *contorsion* peut immobiliser le patient dans les attitudes les plus variées. Si nous devions, à ce sujet, marquer une différence entre les deux sexes, nous dirions que, chez les hommes, les attitudes d'extension prédominent, pendant que, chez les femmes, ce sont les attitudes de flexion.

Les *grands mouvements* consistent le plus souvent en des oscillations rapides et étendues de toute une partie du tronc ou des membres seulement. Le plus fréquent des grands mouvements est celui-ci : le malade se redresse comme pour se mettre sur son séant ; la tête s'abaisse jusqu'au niveau des genoux, puis il se renverse brusquement en arrière en heurtant violemment l'oreiller. Ce mouvement se répète un grand nombre de fois de suite, simulant une série de *salutations* exagérées. Ces grands mouvements revêtent parfois un caractère particulièrement acrobatique : ce sont des culbutes, des sauts de carpe, etc. Mais ils ont toujours ce caractère de se répéter un certain nombre de fois de suite. Ils sont souvent précédés ou interrompus par des cris automatiques, dont le timbre perçant rappelle le sifflet du chemin de fer.

Enfin, d'autres fois, aucun rythme ne préside à ces grands mouvements. Ils sont complètement désordonnés. Le malade semble lutter contre un être imaginaire, il cherche à rompre les liens qui le retiennent. C'est une véritable rage contre lui-même ou contre les autres ; ce sont des cris sauvages, des hurlements de bête fauve. Il cherche à mordre et à frapper. Il met en pièces tout ce qu'il peut atteindre, les draps, les vêtements ; les femmes s'arrachent les cheveux à pleines mains.

Dans un cas rapporté par M. Bourneville et Dauge, un garçon de treize ans tordait les barreaux du lit, les rampes d'escalier, il soulevait un lit monté et le jetait sur un autre. L'exagération et la prédominance de cette période constituent la variété démoniaque de la grande attaque hystérique.

3° *Période des attitudes passionnelles.* — L'hallucination préside manifestement à cette troisième période. La malade entre elle-même en scène, et, par la mimique expressive et animée à laquelle elle se livre, les phrases entrecoupées qui lui échappent, il est facile de suivre toutes ces péripéties du drame auquel elle croit assister et où elle joue le principal rôle. Deux ordres d'idées bien différents se partagent ordinairement les hallucinations de la malade ; ce tableau a deux faces, l'une *gaie*, l'autre *triste*.

Dans l'ordre gai, la malade se croit, par exemple, transportée dans un jardin magnifique, sorte d'Éden, où souvent les fleurs sont *rouges* et les habitants *vêtus de rouge*. On y joue de la musique. La malade y rencontre l'objet de ses rêves ou de ses affections antérieures et les scènes d'amour suivent quelquefois. Mais cette partie érotique manque souvent et dans tous les cas ne joue, ainsi qu'on le voit, qu'un rôle absolument secondaire au milieu des manifestations si nombreuses et si variées qui constituent la grande attaque hystérique. Les tableaux tristes sont des incendies, la guerre, la commune, des assassinats, etc. ; presque toujours il y a du sang répandu.

Chez les hommes, ces visions lugubres et terrifiantes occupent presque à elles seules toute la troisième période. Les hallucinations gaies sont pour ainsi dire exceptionnelles.

4° *Période terminale.* — Après la période des attitudes passionnelles ou *poses plastiques*, on peut dire, à proprement parler, que l'attaque est terminée. La connaissance est revenue, mais en partie seulement, et pendant un certain temps la malade demeure en proie à un délire dont le caractère varie ;

il est entrecoupé d'hallucinations et accompagné parfois de quelques troubles du mouvement. Ce délire constitue une quatrième période par laquelle passe le malade avant de retrouver son équilibre normal. C'est comme un reste de l'attaque qui s'épuise, et les accidents qui se présentent alors sont justement comparables et, parfois même, identiques à ceux qui précèdent l'attaque et lui servent en quelque sorte de prélude.

Parmi les troubles du mouvement que l'on peut alors observer, nous signalerons des contractures généralisées fort douloureuses, et imprimant aux membres les positions les plus étranges. Les malades qui ont alors repris connaissance, en partie du moins, ne peuvent s'opposer aux sortes de crampes qui tordent leurs membres sur lesquels leur volonté n'a plus aucune prise. Comment ne pas croire qu'un mauvais génie les torture. Elles poussent alors des cris arrachés par la douleur et offrent le tableau le plus mouvementé et le plus lamentable.

L'attaque régulière, l'attaque type, ainsi composée de ses quatre périodes, offre une durée moyenne d'un quart d'heure; mais elle peut se répéter pour constituer des séries d'attaques dont le nombre varie de vingt à deux cents et plus. Il se produit alors une sorte d'*état de mal* qui peut se prolonger plusieurs heures et même au delà d'une journée.

Ainsi que je l'ai déjà dit, diverses variétés de l'attaque hystérique découlent logiquement du type que nous venons de décrire, soit par l'isolement d'une période, soit simplement par son exagération avec atténuation des autres. C'est ainsi que la première période donnera naissance à la variété épileptoïde, la deuxième à la variété démoniaque, la troisième à la variété extatique, et la quatrième à la variété délirante.

Je dirai quelques mots ici de la variété démoniaque. Les différentes périodes décrites plus haut s'y trouvent modifiées de la façon suivante :

Première période. — Dans ces sortes d'attaques, la période épileptoïde est toujours facilement reconnaissable. Elle n'évolue pas régulièrement, elle est modifiée par la prédominance de la contracture, ou amoindrie par la suppression de quelqu'une de ses phases. Mais les phénomènes épileptoïdes sont assez nettement caractérisés, pour qu'il soit impossible de les méconnaître.

Le plus souvent la période épileptoïde est représentée ainsi qu'il suit. Les *grands mouvements toniques* du début sont exagérés, les bras, les jambes et

tout le corps se contournent étrangement. La respiration est suspendue, la gorge gonflée ; la face, congestionnée et bouffie, est affreusement grimaçante, les yeux convulsés ne laissent voir que le blanc de la sclérotique ; la bouche est ouverte et la langue sortie. Le *tétanisme* survient dans les attitudes les plus bizarres, et le *clownisme* est marqué par le battement des paupières, l'ondulation du ventre et un tremblement partiel, limité à un côté du corps ou généralisé. La respiration reprend péniblement, elle est sifflante et entrecoupée de hoquets. Il y a des bruits pharyngiens, des mouvements de déglutition bruyants. L'écume apparaît certaines fois.

Quelques inspirations ronflantes représentent le stertor, mais la résolution musculaire ne survient pas, les membres demeurent contracturés en diverses situations, et la phase épileptoïde semble se confondre avec la période des contorsions qui la suit.

Deuxième période. — Les contorsions sont ici dans leur plus large développement. Les membres contracturés dans l'extension s'élèvent perpendiculairement au lit, ils s'entrecroisent souvent par une adduction forcée ; les jambes, parfois fléchies, se croisent diversement ; les bras se contournent et se placent derrière le dos ; les mains ont une attitude à peu près constante, le poignet est fléchi fortement, les trois premiers doigts, pouce, index et médius, étendus et écartés, les deux derniers fléchis. Enfin tout le corps se contorsionne d'une façon qui échappe à toute description. La face revêt alors le masque de l'effroi ou de la colère ; les yeux démesurément ouverts, la bouche tiraillée en divers sens ou bien ouverte, la langue pendante.

Les grands mouvements s'exécutent avec une violence effrayante. La malade cherche à se mordre et à se déchirer la figure ou la poitrine. elle s'arrache les cheveux, se frappe violemment, pousse d'affreux cris de douleur ou des hurlements de bête féroce. Elle se démène comme une forcenée ; une de nos malades, la nommée Ler..., dans ces attaques, ne peut conserver aucun vêtement, et a bientôt mis tout en pièces. Elle se donne avec le poing des coups si violents, qu'on est obligé d'interposer un coussin pour amortir le choc ; elle secoue la tête, cherche à mordre, saisit une compresse qu'on lui présente et l'agite violemment avec de sourds grognements de rage.

Troisième période. — Les attitudes passionnelles n'existent pas à proprement parler. L'hallucination peut survenir, mais la contracture qui persiste

souvent gêne les mouvements de la malade. On la voit sourire, appeler un être imaginaire ou lui faire la grimace, lui cracher au visage pendant que ses membres sont diversement immobilisés par la contraction musculaire. Mais cette phase est courte en général et manque parfois complètement.

Quatrième période. — Alors la malade revient à elle, mais la contracture ne disparaît pas; *des crampes contournent ses membres* et lui arrachent des cris de douleur déchirants ; elle supplie les assistants de la soulager.

En résumé, on voit que ces sortes d'attaques sont particulièrement caractérisées par *la prédominance de la contracture douloureuse*, par *le développement des attitudes illogiques ou contorsions*, qui leur donne l'aspect effrayant des anciens possédés; enfin par *la persistance de la douleur*, dont l'acuité ramène promptement la connaissance, et en arrachant des cris affreux à la malade, imprime à toute l'attaque un cachet de souffrance tellement horrible que les assistants, même les plus habitués à ces sortes de spectacles, ne peuvent se défendre d'une pénible émotion.

La description qui précède s'applique surtout aux malades que nous avons eus sous les yeux, elle est en quelque sorte le résumé des observations prises à leur lit, et peut être considérée comme l'expression la plus complète de la variété de la grande attaque que nous étudions ici.

Mais l'attaque de contorsion n'existe pas toujours avec ce degré de violence qui lui a mérité le nom d'attaque démoniaque. Les traits en peuvent être atténués.

Dans les descriptions que nous ont laissées les témoins oculaires des convulsions des anciens démoniaques, il est facile de retrouver la plupart des traits sur lesquels nous venons d'insister. Mais il ne faudrait pas croire que tous les possédés présentassent de semblables crises. Si ce sont elles surtout qui ont donné aux anciennes possessions démoniaques leur caractère particulièrement terrible et effrayant, elles ont été remplacées parfois par des crises moins tapageuses et qui n'en relevaient pas moins de la grande attaque hystérique.

Je ne saurais entrer ici dans de plus longs détails. J'ai d'ailleurs étudié la question d'une façon toute spéciale dans un de mes anciens ouvrages[1], où je crois avoir démontré que la grande hystérie jouait un rôle important dans les anciennes possessions démoniaques et qu'on peut l'y retrouver sous les formes les plus

1. *Études cliniques sur la grande hystérie*, 1885, 2e éd. Voir, à la fin du volume, les notes historiques.

variées, attaque épileptoïde, attaque de contorsion ou de grands mouvements, attaque d'extase, attaque de délire, attaque de léthargie, attaque de somnambulisme, attaque de catalepsie, etc.; sans oublier la forme non convulsive caractérisée par les anesthésies, les hyperesthésies spéciales, les paralysies, les contractures, etc., etc.

J'arrêterai là les quelques indications que je voulais donner sur nos modernes possédés.

Encore un mot cependant. De même que l'on a vu la variété démoniaque se développer aux dépens de la deuxième période, de même il est une autre variété qui prend son origine dans l'extension de la troisième période qui, à cause de son côté plastique, a également joué parfois un rôle important dans les épidémies de possession. Nous voulons parler de l'attaque composée presque uniquement par les attitudes passionnelles parmi lesquelles l'extase hystérique a sa place. C'est ainsi que les extrêmes se touchent et se rencontrent parmi les manifestations si variées de cette étrange maladie.

Et après les possédés et les convulsionnaires dans l'art nous sommes amenés à dire quelques mots des extatiques.

§ VIII. — LES EXTATIQUES

L'extase hystérique ne possède guère par elle-même des caractères spéciaux qui puissent permettre de la distinguer des autres variétés d'extases. Nous la considérons comme une forme de la grande attaque, fragment détaché de la troisième période, ou période des attitudes passionnelles.

Les signes diagnostiques qui permettent de reconnaître la nature hystérique de l'extase se rencontrent plutôt dans les phénomènes qui la précèdent ou la suivent, et dans les symptômes variés que présente le sujet dans l'intervalle des crises. Ainsi une attitude extatique précédée ou suivie de quelques phénomènes appartenant aux autres périodes de la grande attaque : constriction pharyngienne, phénomènes épileptoïdes si atténués qu'ils soient, contorsion, etc..., peut être sans hésitation rattachée à la grande hystérie. Le diagnostic serait encore plus assuré, si, dans l'intervalle des crises, le patient présentait les stigmates de l'hystérie : anesthésie, achromatopsie, etc... Mais, nous le répétons, la physionomie extérieure de l'extase ne suffit pas à la carac-

tériser. Nous n'avons pas là, comme pour les crises de convulsions démoniaques, cet ensemble de signes actuels qu'on peut appeler pathognomoniques.

Aussi les représentations d'extatiques sont-elles loin d'avoir, au point de vue spécial où nous nous plaçons, l'intérêt que présentent les tableaux de possédés. On peut avec plus ou moins de vraisemblance imaginer une attitude extatique, on n'invente pas certains traits si précis de l'attaque démoniaque.



Lombardi, phot.

FIG. 87. — SAINTE CATHERINE INTERCÉDANT POUR L'AME DU SUPPLICIÉ STROZZI, PAR SODOMA.

(Fragment d'une fresque de Sienne.)

Au point de vue des phénomènes externes qui seuls ici nous intéressent, nous ne trouvons pas deux extatiques qui se ressemblent. En voici quelques exemples empruntés à Görres, parmi les faits d'extases mystiques.

Béatrix de Nazareth restait au chœur, penchée sur sa stalle *comme une personne endormie*, ne voyant rien, n'entendant rien. Christine de Stumtèle ne donnait plus aucun souffle de vie, elle ne respirait plus, et *son corps était roide*, comme celui d'un mort... *Les pieds et les mains de sainte Catherine de Sienne se contractaient d'une manière convulsive*, ses doigts s'entrelaçaient et serraient avec tant de force les objets qu'elle tenait, au moment de l'accès, qu'on les aurait brisés plutôt que de lui faire lâcher prise ; *tous ses membres avaient la rigidité de la pierre*. Saint Joseph de Copertino poussait un cri, *tombait à genoux, les bras étendus en croix*, aucun souffle ne sortait plus de sa bouche, etc.

Tous ces phénomènes de l'extase se retrouvent dans l'hystérie ; ces rigidités, ces contractures sont d'apparence éminemment hystérique. Pour n'en citer qu'un exemple, je rappellerai que Ler..., une de nos malades, dans ses attaques d'extase, était entièrement rigide, les bras étendus dans l'attitude du crucifiement.

Mais nous voyons que les artistes, dans les représentations qu'ils ont faites des extatiques, ont négligé à dessein toute apparence de violence, tout phénomène convulsif. Pour eux, l'extase est une pose expressive, une pure attitude passionnelle ; tous leurs efforts consistent à exprimer, à rendre extérieur un phénomène interne, en un mot, à traduire objectivement, par les traits de la physionomie et les gestes du corps, ce qui se passe dans les régions de l'esprit inaccessible à la vue.

Le plus souvent l'extase prend les signes extérieurs du ravissement. L'œil, perdu dans les régions du rêve, le regard fixe, le sourcil quelquefois contracté douloureusement, d'autres fois plus calme, le visage émacié, les traits tirés, la bouche entr'ouverte, tels sont les traits que nous retrouvons sur les portraits célèbres de saint François d'Assise, tableaux de ZURBARAN (1598-1662) ou de MURILLO, statues d'ALONZO CANO (1601-1665) ou de son élève PEDRO DE MENA.

Sur d'autres œuvres, au contraire, on trouve les expressions les plus variées. C'est l'expression de la prière dans une fresque de Sodoma représentant *Sainte Catherine de Sienne intercédant pour l'âme du supplicié Strozzi* (Fig. 87) ; de la surprise, de l'admiration, dans une autre fresque du même peintre montrant *Sainte Catherine en extase* (Fig. 88) ; du calme, de la joie intérieure, de la contemplation dans les *Immaculées conceptions*, de Murillo et de l'école espagnole ; de l'inspiration dans le tableau de Philippe de Champagne représentant *Saint Bernard* : de l'amour possédé et satisfait, dans les tableaux de Murillo représentant saint Antoine de Padoue entourant de ses bras l'enfant Jésus ; de l'acceptation, de la soumission, dans l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, de Murillo ; enfin aussi de la souffrance et de la douleur, dans le *Saint François recevant les stigmates*, de Cigoli ; de la défaillance et de l'abattement, dans une fresque de Sodoma, représentant l'*Évanouissement de sainte Catherine* (Fig. 89), ou bien encore dans un tableau de Lanfranchi qui représente *Sainte Marguerite de Cordoue en extase*.

Souvent aussi les peintres ont donné une existence matérielle aux visions



Lombardi, phot.

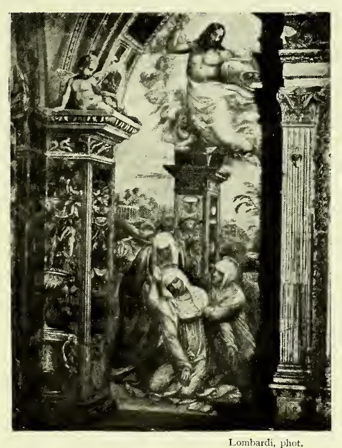
FIG. 88. — SAINTE CATHERINE EN EXTASE, PAR SODOMA.

(Fresque dans l'église de Saint-Dominique, à Sienne.)



de l'extase. Dans le *Saint François en extase*, de Murillo, un musicien céleste fait entendre les divins accords qui charment l'oreille du saint, et dans l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, du même peintre, la Madone presse de sa main gauche son sein découvert d'où doit s'échapper le jet de lait qui, arrosant les lèvres du saint, donnera à sa parole la plus exquise douceur (Fig. 90).

L'Art use ici du rare privilège dont il jouit de nous montrer l'invisible. Il peint la Vierge dispensatrice de la divine extase, comme tout à l'heure il figurait le diable auteur des pires douleurs et des plus atroces convulsions. Devant ces créations du génie artistique, notre critique s'arrête. Un mot cependant.



Lombardi, phot.

FIG. 89. — L'ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE, PAR SODOMA.

(Fresque de l'église de Saint-Dominique, à Sienne.)

Pour rendre toutes ces expressions variées de l'extase, les artistes ont pu trouver dans les sujets hystériques d'inappréciables modèles. Cette assertion ne paraîtra point hasardeuse ni exagérée à tous ceux qui, comme nous, ont vu des hystériques, filles du vulgaire, dans une certaine phase de la grande attaque, prendre, sous l'empire d'hallucinations d'ordre religieux, des attitudes d'une expression si vraie et si intense que les acteurs les plus consommés ne sauraient mieux faire et que les plus grands artistes ne sauraient trouver un modèle plus digne de leur pinceau.

Dans la peinture d'une extatique l'artiste a donc cherché à rendre une pensée, un sentiment. Tout est mesuré, réglé, rationnel dans sa figure ; tous les traits, tous les mouvements concourent au même but, l'expression. Nous jugeons de la valeur de son œuvre suivant que le but est plus ou moins bien atteint, que les qualités d'expression de la figure sont plus pures, plus vraies, mieux ren-

dues. Dans les figurations de démoniaques, il n'en est plus de même. Nous sommes là en présence d'attitudes bizarres, de contorsions étranges, de déformations des traits qui ne répondent à aucune idée, à aucun sentiment. C'est la période de la grande attaque désignée sous le nom de période des *attitudes illogiques*, par opposition à la suivante qui est celle des *attitudes passionnelles*.



J. Laurent phot.

FIG. 90. — APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD, PAR MURILLO.

(Musée du Prado, Madrid.)

Toute ressource manque à l'artiste peintre, sculpteur, acteur, en dehors de l'observation exacte de la nature. Car il ne suffit pas seulement de déformer à plaisir et de faire étrange à volonté. Il y a sous cette incohérence apparente une raison cachée qui relève d'un processus morbide ; et dans la nature des déformations des parties ou des contorsions de l'ensemble, de même que dans le mode de succession et de groupement de tous ces phénomènes, on retrouve, ainsi que le démontrent nos études sur les œuvres des maîtres anciens ou modernes, les marques indiscutables d'un ordre préétabli, toute la constance et l'inflexibilité d'une loi scientifique.

§ IX. — LES POSSÉDÉS DES DIEUX

L'hystérie, dont nous venons de relever les traces indéniables au moyen âge et jusque dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, remonte-t-elle plus haut encore ? Existait-elle dans l'antiquité ? La réponse ne paraît pas douteuse, et les textes anciens ne laissent aucun doute sur l'ancienneté de la grande

névrose. D'ailleurs, avec une interprétation différente, nous retrouvons les mêmes scènes tumultueuses et convulsives.

Les démoniaques ont eu pour ancêtres les possédés des dieux. Et les orgies bachiques, les cérémonies de divination enthousiaste, les rites du culte de Dionysos avec le cortège bruyant des Ménades et des Satyres, les rondes des Curètes ou des Corybantes sont devenus plus tard les possessions démoniaques, les épidémies prophétiques, la dansomanie qui s'appelait la danse de Saint-Guy en Allemagne et le tarentisme en Italie, etc. Plus près de nous, les



Copyright, phot.

FIG. 91. — POMPE DIONYSIAQUE.

(Bas-relief antique du musée du Louvre [1].)

mêmes phénomènes se retrouvent chez les convulsionnaires de Saint-Médard en France, les revivals et camp-metting en Amérique et en Irlande, les jumpers au Pays de Galles.

Au travers des âges, sous l'influence des modifications des croyances religieuses, des coutumes et des usages, les noms changent, mais les mêmes phénomènes pathologiques se reproduisent parce que le fond sur lequel ils évoluent, la nature humaine, n'a pas changé.

(1) Il existe au Musée du Louvre d'autres bas-reliefs dans lesquels le renversement du torse est bien plus accentué, mais leur mauvais éclairage ne nous a pas permis de les faire photographier.

Il était intéressant de rechercher si l'art de l'antiquité ne nous avait pas laissé quelque document figuré relatif à l'hystérie. M. Meige s'est chargé de ce soin[1]. Il a établi sur des textes précis la filiation des phénomènes que je viens d'indiquer à grands traits, mais les documents figurés susceptibles de corroborer les textes des auteurs anciens sont en petit nombre et ne sont en rien comparables aux spécimens si abondants, si variés et si démonstratifs que nous a laissés l'art du moyen âge et de la Renaissance. Évidemment la raison de cette différence ne saurait être autre que les conditions même de l'art antique qui, en dehors de la caricature et des grotesques, a toujours évité de reproduire les maladies et les difformités. Ce n'est pas cependant qu'il ait reculé devant les mouvements hardis et les attitudes forcées, car le nombre de scènes dionysiaques est très grand dans lesquelles les Ménades sont représentées entraînées par la fureur de leurs danses désordonnées et violentes. L'artiste antique a même mis dans cette peinture une grande sincérité et un grand soin de la vérité. Il a reproduit avec tant d'insistance le renversement du corps en arrière qui caractérise l'*arc de cercle* hystérique que cette extension forcée du torse et de la tête est devenue comme le trait obligatoire qui caractérise les Ménades (Fig. 88). Mais il n'a guère été au delà et s'est presque toujours refusé à reproduire le phénomène pathologique lui-même lorsqu'il s'offrait à sa vue. Les exceptions sont si peu nombreuses qu'elles ne sauraient infirmer la règle. Mais elles n'en ont qu'un plus vif intérêt.

Après de longues et minutieuses recherches qui ont porté sur toutes les formes artistiques depuis les premiers temps de l'art hellénique jusqu'à la fin de la période romaine : statues, bas-reliefs, vases peints, bronzes, médaillons, terres cuites, peintures, M. Meige n'a trouvé que deux documents justiciables d'une interprétation médicale. Je résumerai les descriptions détaillées qu'il en a données.

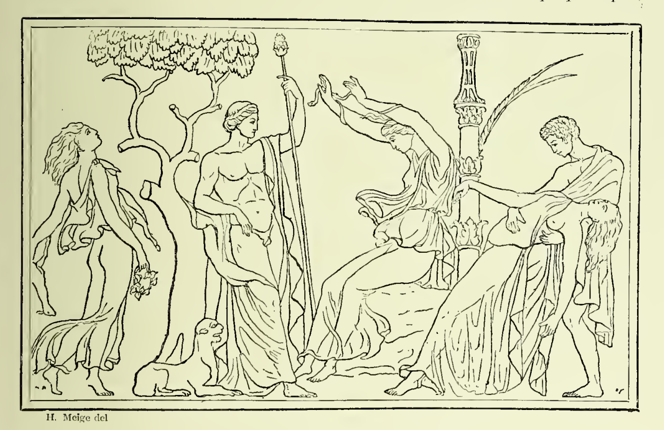
Le premier est un bas-relief en marbre blanc de la galerie des Offices à Florence (Fig. 91 et 92). C'est Zannoni qui le premier l'a fait connaître. Après lui Welcker, puis Dütschke en ont donné l'interprétation.

Il représente une scène de délire prophétique pendant une orgie dionysiaque.

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1894, p. 35.

A gauche, une Ménade, le haut du corps penché en arrière, la tête renversée et les cheveux au vent, danse sur la pointe des pieds, suivant le mode ordinaire. Elle tient de la main gauche un chevreau dont on ne voit que la moitié ; de la droite, une couronne de lierre, offrandes qu'elle apporte au dieu. Celui-ci, debout au milieu de la scène, s'appuie du coude sur un arbre symbolisant une forêt. Il regarde vers la droite. Sa figure est calme. Il contemple ses adoratrices que sa vue a plongées dans l'enthousiasme divin.

L'une d'elles, assise sur un rocher, paraît en proie à une crise prophétique ;



H. Meige del

FIG. 92. — UNE SCÈNE D'ENTHOUSIASME BACHIQUE.

(Bas-relief antique du musée des Offices, à Florence.)

elle élève vers le dieu ses deux bras nus entourés de serpents, tandis qu'elle baisse la tête, comme absorbée par une vision intérieure.

Enfin, le côté droit de la composition est occupé par un groupe de deux personnages. Une femme vêtue d'une longue « chiton » transparente se renverse brusquement en arrière entre les bras d'un homme qui s'avance pour la retenir.

C'est cette dernière Ménade qui nous intéresse plus particulièrement. « Elle n'est pas morte, dit Welcker, comme on a pu le croire, mais elle perd subitement connaissance. » Et M. Meige ajoute avec raison : « Si l'on examine atten-

tivement les détails on verra, en effet, qu'il ne s'agit pas d'un évanouissement vulgaire.

« Ce renversement violent du corps et de la tête en arrière, est caractéristique des pertes de connaissance dans la névrose. La pose est forcée à dessein. Il faut noter en particulier la roideur des jambes et la position des pieds juxtaposés en extension, le talon détaché du sol. Ce n'est pas là une faute imputable à l'archaïsme de la composition ; l'artiste a su traiter le torse et les bras avec une grande souplesse et il faut admettre que ces incorrections apparentes sont le fait de l'observation judicieuse d'un phénomène qu'il lui a été donné de contempler.

« On peut donc, selon toute vraisemblance, interpréter cette figure comme représentant un ictus hystérique chez une prophétesse de Dionysos. »

Ce document acquiert encore plus de valeur si nous le comparons aux autres figures d'évanouissement ou de syncopes que l'art nous a laissées.

Je rappellerai le bas-relief d'une stèle funéraire découverte à Dropos et conservée au musée d'Athènes. Elle représente le vieillard Totmidès assistant à la mort de sa fille Plangon qui s'affaisse sur son lit, soutenue par deux femmes. La jeune fille se laisse aller sans effort, et nulle trace de convulsion ne s'observe sur sa personne.

Nous trouverons la même opposition dans l'art moderne si nous comparons, par exemple, la femme possédée d'André del Sarte dans la fresque de l'Annonciata, qui tombe à la renverse dans les bras d'un homme, la tête fortement rejetée en arrière, les pieds convulsés, offrant ainsi tous les signes de l'ictus hystérique commençant, avec les malades simplement évanouies, et offrant tous les signes de la résolution musculaire complète de Van Mieris ou de Van der Neer.

Mais le second spécimen apporté par M. Meige à l'appui de sa thèse est encore plus nettement démonstratif.

Il s'agit d'une figure de Ménade sur un vase peint de la collection *Jatta in Ruro* (Fig. 92). « Au milieu d'une scène de pompe dionysiaque, se trouve un groupe représentant une Ménade soutenue par un personnage ailé et hermaphrodite... Cette bacchante, les vêtements en désordre et les cheveux épars, tombe sur les genoux, tandis que sa tête et le haut de son corps se renversent violemment en arrière... De la main droite, elle tient un tympanon, et de la

gauche, elle laisse tomber un thyrse qui se brise dans sa chute... Cette chute violente, ce renversement exagéré de la tête avec la saillie du cou en avant, tout cet ensemble convulsif et désordonné, sont déjà des indices non équivoques d'un ictus nerveux.

Mais, il y a plus encore. La main gauche, qui tenait le thyrse, ne l'a pas laissé échapper par inadvertance ou par faiblesse ; elle est manifestement en contracture, les doigts sont crispés sur la paume et la main entièrement en flexion forcée sur l'avant-bras. Celui-ci même, plié à angle droit sur le bras, semble indiquer que la roideur a déjà envahi tout le membre. »

Tels sont les deux seuls spécimens sur lesquels il ait été donné, en dehors des gesticulations violentes et désordonnées dont les exemples sont au contraire très communs, de relever un symptôme pathologique nettement formulé.



FIG. 93. — MÉNADE EN ÉTAT DE CRISE.

(Fragment d'une peinture sur vase.)



Giraudon, phot.

FIG. 94. — LES DAMNÉS.

(Fragment d'un haut-relief de la cathédrale de Bourges ; tympan de la porte centrale, façade occidentale.)

CHAPITRE II

LES GROTESQUES

Je réunirai sous ce titre les œuvres artistiques qui, dans l'intention bien arrêtée de leur auteur, ont été conçues dans le but manifeste de se servir de la difformité pour provoquer le rire. Ce n'est peut-être pas une forme très élevée de l'art, mais elle intéresse tout particulièrement le savant parce que l'artiste a bien souvent puisé dans la nature même les traits de ses figures, et, ainsi que nous le disions en commençant, ce qu'on pourrait prendre pour le produit d'une imagination pervertie n'est parfois qu'une copie littérale de la réalité.

Un des plus beaux exemples de cet art caricatural et réaliste à la fois est un mascaron grotesque de l'église Santa Maria Formosa, à Venise, que le professeur Charcot remarqua dans un de ses voyages (Fig. 95). L'illustre maître fut d'autant plus frappé à la vue de cette figure grimaçante qu'il venait quelques jours auparavant de retracer, devant son auditoire de la Salpêtrière, les symptômes de l'affection morbide qu'elle reproduit.

Ce mascaron grotesque appartient à l'art de la décadence italienne.

John Ruskin, qui en parle dans son ouvrage, *les Pierres de Venise*, l'apprécie fort sévèrement.

« Une tête énorme, inhumaine et monstrueuse, dit-il, ricanante, d'une expression qui la ravale au niveau de la brute, trop abjecte pour être représentée ou décrite, et qu'on ne saurait contempler au delà de quelques instants...



FIG. 95. — MASCARON GROTESQUE.
(Église Santa Maria Formosa, à Venise.)

On peut y voir l'indice de cette complaisance à contempler la dégradation de la brute et l'expression du sarcasme bestial, qui est, je crois, l'état d'esprit le plus déplorable où l'homme puisse descendre [1]. »

Sans avoir l'intention de relever le mérite artistique de ce morceau de

1. JOHN RUSKIN, *les Pierres de Venise*, III, p. 121.



FIG. 96. — HÉMISPASME GLOSSO-LABIÉ HYSTÉRIQUE A DROITE.
(Chez un malade de la Salpêtrière.)

sculpture, nous pensons qu'il n'est peut-être pas sans intérêt d'exposer les quelques réflexions que son étude, à un point de vue purement médical, nous a suggérées. A notre avis, cette déformation des traits, qui donne au masque un aspect si grotesque et si hideux, n'est point le résultat d'une simple fantaisie artistique. La nature, dans l'infinie variété des formes, est une mine d'une richesse inépuisable où se mêlent le beau et le laid, l'harmonieux et le difforme avec les degrés intermédiaires. L'artiste de Santa Maria Formosa, en quête d'un type grotesque, nous paraît l'avoir rencontré sur son chemin, vu de ses yeux, saisi au passage et reproduit avec une fidélité qui nous permet aujourd'hui d'y retrouver les marques d'une déformation pathologique, d'une affection nerveuse nettement définie et dont nous avons eu sous nos yeux, à la Salpêtrière, des exemples fort intéressants (Fig. 96 et 97).

Il s'agit d'un spasme de la face d'une nature spéciale, coexistant souvent, chez les sujets hystériques mâles ou femelles, avec une hémiparalysie des



FIG. 97. — JEUNE HYSTÉRIQUE ATTEINTE DE SPASME FACIAL A DROITE.

membres et présentant des caractères si tranchés qu'il est impossible de le confondre avec une autre affection spasmodique faciale.

Avec des traits d'une laideur moindre, nous retrouvons chez nos malades atteints de cet « hémispasme glosso-labié » dont nous venons de donner une description sommaire, une déformation en tous points semblable à celle du mascaron de Santa Maria Formosa. Le spasme est localisé à une moitié de la face. Il envahit l'œil qui se trouve clos en partie ou complètement, ainsi que le nez fortement dévié et dont la narine du même côté est tirée par en haut. Il envahit également la partie inférieure du visage ; et la commissure labiale ainsi que le menton se trouvent violemment tirés sur le côté. Enfin la langue sortie de la bouche est déviée, la pointe dirigée du côté où le spasme existe et avec une exagération qui constitue par elle-même un des traits les plus caractéristiques de l'affection.



Giraudon, phot.

FIG. 98. — DIABLE.

(Tours de Notre-Dame de Paris.)

Sans avoir à m'étendre ici sur ce que la réunion de ces différents signes présente de caractéristique pour spécifier une affection et la différencier d'autres plus ou moins analogues, il nous semble impossible d'attribuer au hasard seul les similitudes sur lesquelles nous venons d'insister.

Non seulement l'artiste vénitien ne s'est pas abandonné aux caprices de son imagination, mais il a en quelque sorte rompu avec la tradition du grotesque, pour imprimer à son œuvre ce caractère de réalité saisissante. Cette face large, hideuse, aux traits grossiers, nez camard, bouche lippue, qui se retrouve fréquemment dans l'ornementation grotesque du moyen âge, descend en ligne



FIG. 99. — MASCARON DU PONT-NEUF.
(Musée de Cluny.)

droite de la Gorgone des Grecs, et du dieu Bes des Égyptiens. La saillie de la langue vient compléter la ressemblance, mais, dans ces types antiques, elle pend large et droite, nullement tirée de côté.

C'est ainsi qu'on voit un des diables des tours de Notre-Dame de Paris tirer une langue droite et pointue (Fig. 98). Un des diables fantastiques de la cathédrale de Bourges (bas-relief du tympan de la porte centrale, façade occidentale) qui conduisent les damnés dans l'éternelle chaudière, laisse pendre hors de sa bouche une grosse langue (Fig. 94). Des monstres de chapiteaux romans, figurés dans l'*Abécédaire d'archéologie* de A. de Caumont, tirent également la langue d'une semblable façon. C'est aussi ce qu'on peut voir sur un des mascarons du Pont-Neuf (Fig. 99) conservés au musée de Cluny, à Paris, et sur une large face aux cheveux bouclés qui orne un chapiteau de l'église de Semur (Fig. 100).

Au moyen âge, cette protrusion de la langue devient un signe de moquerie, ou bien, comme on le voit sur quelques sculptures du XVe siècle de Magdalen College, à Oxford, c'est le symbole de la luxure et de la gourmandise.



FIG. 100. — TÊTE GROTESQUE.
(Église de Semur.)

Une tête de femme des boiseries sculptées (XVe siècle) de l'église de Saint-Mullion en Cornouailles, tire tout droit une langue effilée, dont la pointe se relève en haut. Elle est désignée généralement comme représentant une grimace. Nous ne serions pas éloigné d'y voir la représentation d'une tête de possédée. On peut remarquer, en effet, qu'en outre de cette

manière bien spéciale de tirer la langue, la face est complètement tournée de côté comme dans une convulsion.

C'est ici le lieu de rappeler le masque de la pierre de Klapperstein, à l'hôtel de ville de Mulhouse. La langue est hors de la bouche et pend droite.

Nous connaissons bien peu de figures grotesques dans lesquelles la langue est tirée de côté. On peut en trouver un spécimen dans un groupe de trois figures empruntées à l'une des stalles sculptées de l'église de Statford-sur-Avon. Mais il est clair qu'il ne s'agit ici que d'une simple grimace. Toute la figure porte les signes exagérés du rire et ne présente en aucune façon ce cortège de symptômes si spécial, qui fait du mascaron de Santa Maria Formosa une œuvre naturaliste au premier chef. Nous en dirons autant des têtes grotesques qui ornent la façade de l'ancienne église de Saint-André, à Chartres, et parmi lesquelles trois tirent la langue chacune d'une façon différente. L'une la tire droite et pendante, comme c'est le cas ordinaire, l'autre l'incline du côté gauche, enfin la troisième la relève en haut de façon que la pointe touche le nez.



Giraudeau, phot.

FIG. 101. — TÊTE GROTESQUE.

(Cathédrale de Reims).

On peut citer encore une tête de la cathédrale de Reims qui laisse pendre une large langue rabattue sur la lèvre inférieure et portée du côté gauche (Fig. 101).

Nous rapprocherons du mascaron de Santa Maria Formosa, un masque en terre cuite qui présente une déformation analogue des traits, moins la saillie de la langue (Fig. 102)[1]. Ce masque, qui provient de la collection Campana,

1. Cette figure et les suivantes qui représentent des statuettes du musée du Louvre ont été faites d'après des photographies dues à l'habile concours de mon ami A. Londe et prises sur les originaux mêmes que MM. les conservateurs, M. Heuzey, M. Pottier, M. Pierret, M. Ch. Ravaisson Mollien et M. Saglio ont fort gracieusement mis à notre disposition. Nous les en remercions bien vivement.



FIG. 102. — MASQUE EN TERRE CUITE.
(Louvre, collection Campana.)

se trouvait dans une des vitrines de milieu du musée Charles X avant les modifications de ces dernières années.

Tout le côté gauche de la figure est contracté, l'œil est fermé, la narine fortement relevée, le nez tors et la commissure labiale relevée et entraînée du même côté. La joue gauche est plissée, sillonnée de rides. Par contre, l'œil droit est grand ouvert, saillant, et tout ce même côté de la face contraste par le calme des traits et l'absence de rides avec le spasme qui bouleverse le côté gauche.

Une petite tête en terre cuite trouvée à Myrina offre une difformité semblable (Fig. 103). Le catalogue de MM. Pottier et J. Reinach la décrit ainsi sous le n° 777 : « tête longue, étroite, le sourcil gauche relevé, la bouche est ouverte et de travers, expression de souffrance ». Nous ajouterons que du côté de la déviation de la bouche, la narine est relevée, le nez tordu, la joue ridée, l'œil fermé; ceci a lieu à droite, pendant que tout le côté gauche garde une impassibilité complète. Cette tête est celle d'un vieillard, et son expression est d'une réalité saisissante. Elle offre l'image, ainsi que la tête précédente, d'une affection nerveuse, plus difficile à définir nettement que celle du mascaron grotesque de Venise, parce que l'absence de la saillie de la langue enlève un signe d'une importance décisive; le diagnostic peut hésiter : le sujet est atteint ou d'hémispasme à droite ou d'hémiparalysie à gauche. On comprend que la seule inspection soit insuffisante pour décider entre deux affections qui donnent lieu à une déformation des traits analogue et dont le diagnostic, dans la pratique, n'est pas sans présenter



FIG. 103. — TÊTE EN TERRE CUITE.
(Musée du Louvre, collection de Myrina.)

quelque difficulté. L'aspect lisse et exempt de rides du côté de la face qui n'est pas contracté, plaiderait plutôt en faveur de l'hypothèse d'une paralysie faciale localisée à ce même côté. Quoi qu'il en soit, il y a dans l'expression de ces petites têtes un accent de vérité qui ne saurait tromper. A notre avis, ce n'est pas là une simple grimace, et nous sommes disposé à voir dans ces deux petites terres cuites la manifestation d'une déformation pathologique prise sur nature et reproduite par l'artiste avec un rare bonheur.

Nous avons également trouvé un rictus analogue dans une petite figurine du musée de Lausanne, et dont nous avons vu le moulage dans le cabinet de M. Charles Ravaisson-Mollien au Louvre. Mais l'ensemble des signes sur lesquels nous avons insisté à propos des figures précédentes n'existe pas. D'ailleurs, dans cette dernière tête l'expression caricaturale est bien plus accentuée : elle offre des traits que nous retrouvons sur un grand nombre de têtes grotesques, et dont le numéro 769 de la collection de Myrina offre le plus typique exemple (Fig. 104). « Figure imberbe, dit le catalogue, crâne chauve et pointu, nez démesurément long et busqué, bouche largement fendue et ouverte, montrant toutes ses dents, larges oreilles écartées de la tête, sourcils relevés, menton fuyant. » Ce type caricatural est fort répandu dans les terres cuites d'Asie Mineure ; les fouilles de Tarse et de Myrina en ont découvert de nombreux spécimens. Nous n'en aurions pas parlé ici, si les artistes ne s'étaient plu à associer à ces traits grotesques, d'une exagération manifeste, les déformations crâniennes les plus variées, front fuyant, crâne allongé, comme étiré en différents sens, diminué de volume, bossué, etc... comme les imbéciles, les idiots et les crétins nous en offrent de si nombreux exemples. Sur d'autres spécimens, ces déformations crâniennes coexistent avec un facies pathologique d'une réalité saisissante sans exagération caricaturale, comme c'est le cas d'une petite statuette de Smyrne (Fig. 105). Cette tête, véritable type de dégénéré, repose en outre sur un torse malingre dont l'ensellure



FIG. 104. — TÊTE GROTESQUE.
(Terre cuite de Myrina, musée du Louvre.

lombaire semblerait indiquer une double luxation congénitale de l'articulation de la hanche[1]. Encore cette fois, c'est dans le triste champ des infirmités humaines que la caricature est allée chercher ses éléments et ses moyens de provoquer le rire.

Des têtes caricaturales comme celle figurée plus haut (Fig. 104) sont parfois placées sur des torses difformes de rachitiques, ainsi que c'est le cas pour la petite terre cuite portant le n° 705 de la collection de Myrina (Fig. 106). Le gro-





FIG. 105. — GROTESQUE.

(Terre cuite de Smyrne, musée du Louvre.)

tesque drapé (n° 817), doué de jambes très maigres, est vêtu d'une tunique à manches courtes et dont les plis retombent sur sa poitrine bombée comme celle d'un bossu.

C'est évidemment de ce type caricatural que dérive le maccus des Atellanes, l'ancêtre du Polichinelle napolitain, du *Pulcinella*.

Dans ces dernières années, d'intéressantes tentatives ont été faites pour

1. Le musée du Louvre s'est enrichi dernièrement de la remarquable collection de terres cuites de Smyrne de M. P. Gaudin, dans laquelle les types pathologiques sont très nombreux et variés, et sur lesquels le Dr Félix Régnault a récemment publié une intéressante étude (*Revue encyclopédique Larousse*, 1900, p. 589, et *Correspondant médical*, 1901, p. 11).

donner au bouffon populaire, à Polichinelle, une origine pathologique. Le type qu'il incarne et perpétue au travers des siècles pour la plus grande joie des enfants — nez gros et recourbé, menton proéminent, pommettes saillantes, bosse par devant, bosse par derrière — aurait été, pour ainsi dire, calqué sur nature et puisé dans la longue et lamentable série des infirmités humaines.

Là, comme nous l'avons vu pour d'autres grotesques, le ridicule est l'enfant de la maladie; le rire, chez la foule égoïste ou chez l'enfant sans pitié, naît de la souffrance et des larmes.

Un de mes amis, le Dr Pierre Marie, a donné, en effet, récemment la description d'une maladie qu'il a nommée acromégalie, et qui se traduit par les curieux symptômes suivants :



FIG. 106. — GROTESQUE.
(Terre cuite de Myrina, musée du Louvre.)

Celui qui en est atteint voit ses extrémités prendre un volume inattendu et disproportionné avec le reste du corps. Le nez s'allonge et grossit, les pommettes font saillie, et la mâchoire inférieure prend un volume tel que le menton est projeté en avant, et que la face acquiert une hauteur inaccoutumée. La bouche agrandie cache une langue volumineuse, et laisse passer une voix caverneuse. Ce masque est saisissant, et ceux qui l'ont vu une seule fois ne sauraient l'oublier. A cela s'ajoute une déformation du tronc. La colonne vertébrale s'incurve, produisant une bosse par derrière, à laquelle correspond, en avant, une saillie due à la proéminence du sternum. Les mains et les pieds prennent en même temps un volume exagéré, et achèvent de donner à l'acromégale son aspect très caractéristique.

En présence de certains de ces malades, le rapprochement avec Polichinelle s'impose véritablement. Et si le célèbre pitre, roi des bossus, ne possède ni les mains en battoirs ni les pieds en bateaux du malade de M. Marie, son ancêtre, le maccus des Attellanes, n'en était point exempt, si nous en croyons un bronze antique du musée Kirscher, à Rome, sur lequel M. le Dr Souques a récemment appelé l'attention[1].

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1896, p. 375.

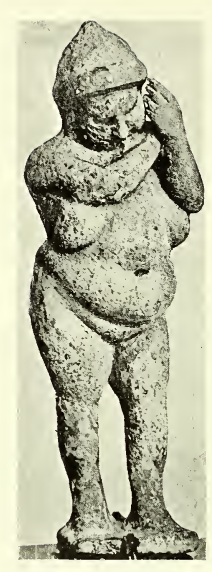


FIG. 107. — VIEILLE FEMME OBÈSE.
(Terre cuite de Tanagra, musée du Louvre.)

L'antiquité avait l'habitude de ridiculiser les esclaves, ce sont eux qui composent la foule des grotesques. L'artiste s'est souvent contenté de copier leurs traits servilement et a produit ainsi de véritables types ethniques.

A. de Longperrier retrouve, dans un buste en bronze du musée du Louvre, le type de la race rouge du nouveau monde. « On a peut-être là, dit-il, l'image de quelque Guanche ou de quelque Caraïbe des îles de l'océan Atlantique [1]. »

Mais le type le plus fréquemment reproduit est celui de l'Éthiopien. Les terres cuites de Grèce et d'Asie Mineure en offrent de nombreux exemples, d'une vérité si parfaite, qu'il semble qu'on ait sous les yeux le portrait de quelque chef abyssin de nos jours.

C'est ainsi que la nature elle-même a souvent fourni à l'art caricatural ses types les plus achevés. Il conviendrait de citer ici tous les grotesques, depuis le dieu Bes égyptien jusqu'aux figurines du genre familier, que les anciens ont doté des formes du nain. Mais nous nous réservons d'en parler au chapitre suivant.

Ce serait sortir des limites de la présente étude, que de rappeler ces types de caricature si remarquables dont il existe de nombreux spécimens parmi les figurines que nous a laissées l'art des coroplastes grecs. Ces vieilles femmes grotesques et

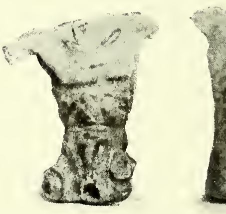
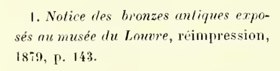




FIG. 108. — TORSE DE MAIGRE.
(Terre cuite de Tarse, musée du Louvre.)



1. *Notice des bronzes antiques exposés au musée du Louvre*, réimpression, 1879, p. 143.

ventrues, tantôt voilées, souvent d'une nudité indécente, qui minaudent avec de faux airs de Vénus pudiques, ces philosophes prétentieux, ces pédagogues ridicules, ces pêcheurs à la ligne si amusants, tout entiers à leur capture, et bien d'autres... sont autant de petits chefs-d'œuvre où éclatent les qualités de délicate observation, de fine ironie, de moquerie spirituelle du génie attique. Mais la difformité n'y tient point une place prépondérante, et nous n'avons pas à nous y arrêter. Néanmoins, nous dirons un mot de quelques-unes de ces petites statuettes dont le grotesque nous paraît surtout résulter de la copie spirituelle autant qu'exacte d'une infirmité naturelle.

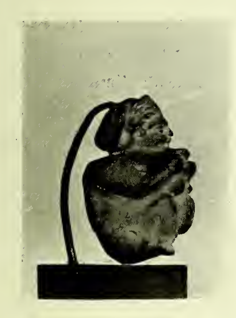




FIG. 109. — FEMME BOSSUE ET OBÈSE.
(Terre cuite de Chypre, musée du Louvre.)

Une première figurine fait partie de la collection des terres cuites de Tanagra (Fig. 107). Elle représente une vieille femme obèse, complètement nue. Elle est debout, avec un geste de pruderie grotesque. Les gras et les maigres ont de tout temps exercé la verve des caricaturistes ; mais nous ne pensons pas que l'obésité ait jamais été reproduite avec plus de réalisme. Néanmoins, l'attitude est en même temps d'un comique si fin, qu'on retrouve là dans tout son éclat cette alliance qui fit le grand art grec, de l'amour servile et scrupuleux de la forme avec l'idée qui conduisait le ciseau. Le petit groupe en terre cuite de Chypre (Fig. 110) lui est certainement inférieur. Il n'en mérite pas moins d'être signalé ici, parce qu'avec la statuette précédente, il réalise le type caricatural de l'obésité, dont l'art des coroplastes de l'antiquité

nous a laissé de nombreux exemples. Nous pouvons opposer à ces types de gras un torse en terre cuite de Tarse que M. Heuzey nous a montré dans son cabinet du Louvre, et qui est un exemple de maigre fort réussi (Fig. 108). Les os et les muscles émaciés se dessinent sous la peau avec une grande vérité anatomique. Ce curieux spécimen nous donne la preuve que les anciens avaient su reproduire avec un égal style l'extrême maigreur et l'extrême obésité.

Dans un autre spécimen dont nous voulons parler, la difformité s'ajoute à l'obésité. C'est une petite figurine de la fabrique grecque de Kittion, dans l'île de Chypre : une vieille femme grotesque, d'une nudité inconvenante, bossue, accroupie en boule, tenant un canthare des deux mains (Fig. 109). M. Heuzey en a donné une reproduction dans ses *Figurines du Louvre* [1]. Sa bosse a une forme spéciale qui nous semble bien prise sur nature. Elle est anguleuse, comme il arrive dans les déviations de la colonne vertébrale, consécutives au « mal de Pott ».

Nous passerons sur quelques statuettes de la basse Égypte, époque alexandrine, également conservées au musée du Louvre, où la difformité due à l'obésité se joint à des gestes indécents et à des poses lubriques.

1. *Les Figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, par Léon Heuzey, avec planches gravées par Achille Jacquet, in-4°, Paris.



FIG. 110 — GROUPE GROTESQUE.

(Terre cuite de Chypre, musée du Louvre.)



Anderson, phot.

FIG. 111. — CÈNE DANS LA MAISON DU PHARISIEN, PAR MORETTO DA BRESCIA.

(Église de la Pitié, Venise.)

CHAPITRE III

LES NAINS, LES BOUFFONS, LES IDIOTS.

Cet amour du grotesque et du difforme se manifeste d'une façon évidente dans l'antique coutume des nains et des bouffons officiellement attachés aux cours royales ou aux maisons des grands seigneurs. « Le suprême pouvoir, dit Th. Gautier, a toujours aimé cette antithèse de la suprême abjection. Un fou contrefait jouant avec les grelots de sa marotte, sur les marches du trône, est un contraste dont les rois du moyen âge ne se faisaient pas faute. » Et ce n'est pas seulement au moyen âge que nous retrouvons cet usage, c'est à toutes les époques et dans tous les pays, en Orient comme en Occident, témoin un curieux dessin persan de la collection Burty (Fig. 164), depuis les temps les plus reculés des anciennes monarchies égyptiennes jusqu'aux temps modernes.

Le peuple lui-même a eu ses nains, et la foule a toujours couru aux exhibitions de ce genre dans les fêtes publiques, les foires, les théâtres. Elle n'a

cessé, par son empressement, d'encourager l'exploitation de ces malheureux qui a été de tous les temps.

Les nombreux documents que les historiens ont pu rassembler sur ces disgraciés de la nature, constituent l'histoire la plus curieuse et la plus intéressante, mais ce qui nous touche ici plus particulièrement, c'est la trace que cet engouement a laissée dans les arts.

Ces représentations artistiques, dont un grand nombre sont signées des noms les plus célèbres, viennent à l'appui des documents écrits, et permettent de ranger ces êtres phénomènes à leur véritable place, en les faisant entrer dans le cadre de la pathologie.

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer en détail les signes qui permettent d'établir, en ces questions, une nosographie méthodique. Il suffira de dire que ces êtres singuliers, que l'on a distingués sous le nom de nains, de fous ou de bouffons — autant de catégories qui souvent se confondent — n'appartiennent pas à une seule espèce morbide. On y distingue plusieurs affections, dont la part est variable suivant les sujets.

Au nanisme vient s'ajouter soit le rachitisme, soit la scrofule, soit le crétinisme, soit l'obésité... ou bien encore le myxœdème, l'infantilisme ou l'achondroplasie.

Enfin, plusieurs de ces maladies peuvent coexister à doses variables chez le même sujet. On comprendra alors pourquoi la morphologie du nain est des plus changeantes. Ainsi s'explique la diversité des œuvres artistiques qui les concernent.

Nous ne parlons pas ici des peuplades de petite taille, dont l'existence, au centre de l'Afrique, a été parfaitement démontrée par les explorateurs modernes. Les anciens les avaient entrevues, et de là, vraisemblablement, est née la fable des Pygmées.

Mais il nous faut répondre à une question. Le nanisme se rencontre-t-il exempt de toute affection morbide, de toute difformité ? En un mot, existe-t-il de véritables nains, miniatures parfaites d'un homme sain et bien développé ? Pour mériter cette qualification, « il faut, dit le Dr Martin, que le sujet présente dans toutes ses parties de justes proportions, de telle sorte que si son corps a été arrêté dans son développement par une cause qui échappe à la vue, et dont un examen attentif est incapable de rendre compte, il n'ait éprouvé

cependant aucune altération ni dans la vigueur, ni dans les facultés intellectuelles et morales, ni dans la santé, ni dans la vie, ni surtout dans les aptitudes génératrices[1] ».

On en cite bien plusieurs exemples, mais ils sont fort discutables, et l'on se heurte toujours à quelques défectuosités, parmi lesquelles l'impuissance tient le premier rang. Un des exemples les plus fameux du nain accompli, et peut-être le seul, est celui d'un gentilhomme polonais nommé Borwilasky, dont parle Diderot, et qui, paraît-il, était un homme parfait en miniature. Le célèbre *Bébé*, nain du roi de Pologne, dont il existe au musée Orfila de l'École de médecine une statuette en cire, était loin de présenter les conditions requises du nain parfait, ainsi que le prouve son squelette conservé au Muséum. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître qu'au point de vue plastique un certain nombre de nains paraissent avoir présenté des proportions à peu près régulières, sans difformités saillantes. Néanmoins, le volume relativement considérable de la tête semble être un caractère constant.

Sans entrer dans une discussion qui nous entraînerait trop loin, nous ferons remarquer que ces petites miniatures ont été la grande exception, si même elles ont existé, et, dans la plupart des œuvres que les artistes nous ont laissées, nous sommes bien loin de cette perfection que Loret, en 1653, a chantée dans sa *Gazette rimée* :

> « Une mignonne incomparable
> Qui passait pour choze admirable
> . . . .
> Et ne pezait qu'un louis d'or. »

En examinant donc quelques-unes des œuvres les plus remarquables qui représentent des nains ou des bouffons, nous trouverons maintes fois l'occasion de relever les traits naturalistes par lesquels l'artiste a souligné son œuvre.

La plus ancienne école d'Égypte, l'école memphite, nous a laissé, parmi plusieurs chefs-d'œuvre, une statue qu'il convient de placer ici en première ligne, c'est celle du nain Khnoumhotpou, aujourd'hui au musée de Boulaq (Fig. 112).

1. Dr E. Martin. *Les Monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, 1880.

On sait que ces antiques spécimens de l'art de la statuaire ont été trouvés dans les nécropoles, et qu'ils représentaient l'image aussi parfaite que possible du défunt, conformément aux croyances et aux pratiques religieuses. Cette obligation de rechercher la réalité, et de serrer de près la nature, a été, pour l'art de cette époque, une des raisons du degré de perfection auquel, de l'aveu de tous, il était arrivé, et l'examen d'un certain nombre de statues, parmi les-

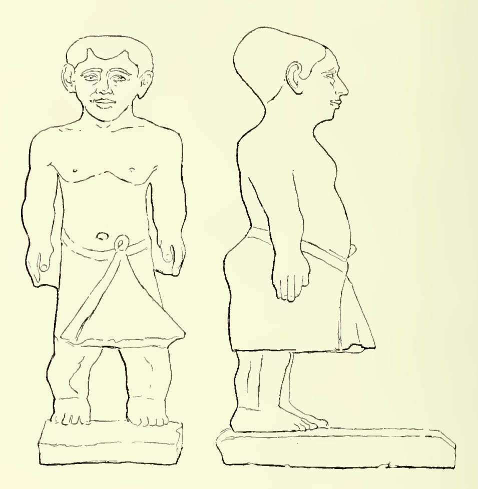


FIG. 112. — STATUE DU NAIN KHNOUMHOTPOU, FACE ET PROFIL.
(Musée de Boulaq.)

quelles on cite le plus ordinairement le *Scribe accroupi* du musée du Louvre, *Khafri*, le *Sheikh-el-beled et sa femme*, le *Scribe agenouillé* du musée de Boulaq, prouve que plusieurs, parmi ces artistes de l'ancien empire, ont été d'admirables portraitistes. A ce point de vue, le nain Khnoumhotpou ne le cède en rien aux œuvres que nous venons de citer. Si le défunt avait été porteur d'une difformité quelconque, il fallait bien, suivant la tradition religieuse, que son effigie, destinée à habiter la sépulture, représentât fort scrupuleusement la même difformité. « On donnait, dit M. Maspero, à la statue d'un nain toutes les laideurs du corps du nain... Si l'on avait mis dans la tombe une

statue régulière, « le double », habitué pendant la vie terrestre à la difformité de ses membres, n'aurait pu s'appuyer sur ce corps redressé, et n'aurait pas été dans les conditions nécessaires pour bien vivre désormais [1]. »

Qu'il faille l'appeler, comme le voulait Mariette, *un cuisinier* ou, comme le propose M. Maspero, un *chef des parfums*, ou un *maître de la garde-robe*, Khnoumhotpou dut être un personnage. Il avait, à Sakkarah, une des belles tombes de la nécropole. M. Maspero décrit ainsi sa statue :

« Le nain a la tête grosse, allongée, cantonnée de deux vastes oreilles. La figure est niaise, l'œil ouvert étroitement et retroussé vers les tempes, la bouche mal fendue. La poitrine est robuste et bien développée, mais le torse n'est pas en proportion avec le reste du corps. L'artiste a eu beau s'ingénier à en voiler la partie inférieure sous une belle jupe blanche, on sent qu'il est trop long pour les bras et pour les jambes. Le ventre se projette en pointe, et les hanches se retirent pour faire contrepoids au ventre. Les cuisses n'existent guère qu'à l'état rudimentaire ; et l'individu entier, porté qu'il est sur des petits pieds contrefaits, semble être hors d'aplomb et prêt à tomber la face contre terre [2]. »

J'ajouterai deux traits à ce tableau. Le profil met parfaitement en relief l'ensellure et la saillie des fesses, caractère sur lequel insistait Parrot à propos d'une naine achondroplasique qu'il présentait à la Société d'anthropologie. Vues de face, les jambes sont incurvées en dedans, offrant ainsi la courbure caractéristique des os atteints de rachitisme.

Au même musée de Boulaq, il existe un autre nain sculpté en bas-relief, et qui pourrait être considéré, d'après M. de Quatrefages [3], comme se rapportant aux peuples nains dont les explorations modernes ont démontré l'existence au centre de l'Afrique, les Obongos et les Akkas. Ce sont ces derniers que les Égyptiens auraient connus sous le nom qu'ils portent encore, et que Mariette-Bey a lu à côté du bas-relief dont il vient d'être question.

Ce nain, ou plutôt cette naine, est ainsi décrite par Mariette. Le bas-relief représente la mission envoyée par la reine Hatason, sœur de Thoutmès (XVIII[e] dyn.), dans le pays des Somalis, lequel s'appelait, à ce moment, le pays de Poun.

1. G. Maspero. *L'Archéologie égyptienne*, p. 205.
2. Maspero. *Loc. cit.*, p. 213.
3. *Journal des savants*, février 1881, p. 105.

« Derrière lui (le roi de Poun), dit Mariette, se trouve sa femme. Celle-ci a la chevelure soigneusement peignée et ramenée en queue épaisse par derrière. Un collier formé de gros disques enfilés orne son cou. Elle a une grande chemise jaune sans manches. Quant à ses traits, ils sont assez réguliers, quoiqu'un peu virils, mais tout le reste de sa personne est repoussant. Ses bras, sa poitrine, ses jambes, sont comme chargés de chairs ramollies; le bassin se projette en arrière, et accuse une difformité que l'artiste égyptien a rendue avec une naïveté surprenante. »

Faut-il voir là l'ensellure et la proéminence des fesses signalées par Parrot chez certains nains, ou bien, comme le pense M. Bordier, ne s'agirait-il pas ici de la représentation du type des Boschimans, avec l'ensellure et la stéatopygie caractéristiques? Broca fait une remarque qui ruine cette dernière hypothèse. Il fait observer que l'humérus paraît plus court que le radius. Or, ce fait ne se rencontre dans aucune race, moins chez les Boschimans que chez aucune autre. Nous ajouterons que la disproportion des membres très courts, avec le torse trop long, leur surcharge graisseuse, s'ajoutent aux signes ci-dessus relevés, pour faire de cette figure une véritable naine se rattachant à la catégorie des achondroplasiques.

Ces deux figures de nains ne sont pas les seuls spécimens de ce genre que nous offre l'art égyptien. M. Maspero insiste sur l'affection que les Pharaons et les princes de leur cour avaient pour ces êtres difformes.

« Leur maison, dit-il, n'aurait pas été complète s'ils n'y avaient pas attaché un ou plusieurs nains d'aspect plus ou moins grotesque.

« Ti en avait qu'il a fait peindre avec lui dans son tombeau. Le pauvre hère tient dans sa main droite une sorte de grand sceptre en bois, terminé en forme de main humaine, et conduit en laisse un lévrier presque aussi haut que lui. Ailleurs, le nain est représenté accroupi sur un tabouret, auprès du maître, à côté du singe ou du chien préféré. Les tableaux de Beni-Hassan nous en ont fait connaître deux qui étaient attachés à la personne du prince Minieh; l'un d'eux est assez bien proportionné dans sa petitesse, mais l'autre joint à l'exiguïté de la taille l'avantage d'être pied bot. »

La figure qu'en donne l'ouvrage de H. Rosellini montre que les pieds bots de ce temps-là ne différaient point de ce qu'ils sont aujourd'hui (Fig. 113). Elle prouve en même temps que les Égyptiens, qu'on s'imagine trop aisément

esclaves d'une formule, savaient au besoin voir la nature et la copier au point d'en reproduire très exactement jusqu'aux difformités.

Ce n'est pas tout, ce type de nain rachitique, les Égyptiens l'ont divinisé. Ils l'ont fait entrer dans leur ciel, qui contient au moins deux nains dont le rôle était important : le dieu Bes, qui présidait aux armes et à la toilette, et le dieu Phtah, qui personnifiait le feu, la chaleur et la vie.

On peut voir au musée des antiquités égyptiennes, au Louvre, de nombreuses figures du dieu Bes. Il est représenté avec des attributs différents, suivant les

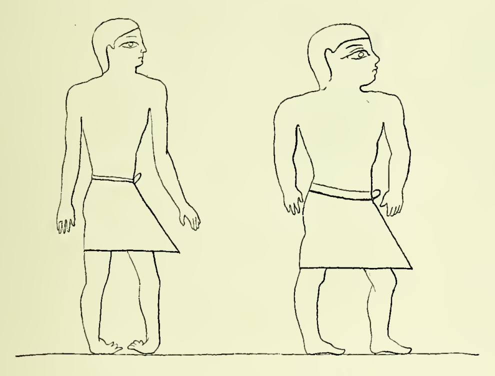


FIG. 113. — DEUX NAINS ÉGYPTIENS.
(D'après les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, par Hipp. Rosellini.)

deux principaux rôles qu'il remplissait, mais son aspect monstrueux ne varie guère. La tête énorme montre de gros yeux à fleur de tête, une face élargie, un nez camard, une bouche lippue et agrandie, d'où pend une grosse langue, enfin une large barbe aux enroulements symétriques et des oreilles velues. Il est souvent coiffé d'une sorte de chapiteau carré ou d'un panache de longues plumes.

Cependant on peut remarquer plusieurs variétés dans la morphologie du corps qui supporte cette tête grotesque et hideuse. Il est parfois modelé comme celui d'un homme petit, trapu et dont les muscles extrêmement développés rappellent ceux du type herculéen ; mais, à part le volume disproportionné

de la tête, la conformation est assez régulière (Fig. 114). D'autres fois, le type du nain est plus accusé, les proportions diminuent en hauteur, pendant qu'elles augmentent dans le sens de la largeur. Les membres sont courts, les fesses sont saillantes, les cuisses élargies sont d'une brièveté telle que les fesses touchent presque aux mollets (Fig. 115). Enfin, sur un certain nombre de statuettes la difformité s'accentue encore, et les jambes courtes sont en même temps incurvées, présentant les caractères de la courbure rachitique des membres inférieurs (Fig. 116).



FIG. 114. — LE DIEU BES, TYPE HERCULÉEN.
(Figurine en bronze, musée du Louvre.)

Nous rappellerons ici plusieurs statuettes dans lesquelles le dieu Bes est associé à une déesse également monstrueuse, que l'on s'accorde à reconnaître comme sa mère. Il s'agit d'abord d'un petit groupe de terre vernissé blanc trouvé à Chypre, reproduit par M. Heuzey dans son atlas[1] et ainsi décrit dans son catalogue[2].

« Il représente le divin pygmée sous sa figure la plus hideuse à la fois et la plus empanachée, porté, ou, pour mieux dire, affourché sur les épaules d'une femme qui le tient par les deux pieds. Cette déesse, dont les proportions larges et courtes, la nudité choquante, indiquent évidemment un être de la même famille de dieux grotesques, n'appartient pas au panthéon égyptien et se rapproche plutôt des déités féminines que l'on rencontre en Babylonie. Les deux figures superposées sont portées par un petit chapiteau en forme de fleur de lotus. »

Nous ajouterons à cette description un détail plein d'intérêt pour nous. Les jambes écourtées de la mère ont subi l'incurvation rachitique que nous signa-

1. *Figurines antiques de terre cuite*, etc., déjà cité.

2. Léon Heuzey. *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, 1882, p. 80.

lions tout à l'heure chez le fils. C'est là un lien de plus entre ces deux êtres et comme la formule antique de la grande loi de l'hérédité dans les maladies constitutionnelles.

Il existe au musée du Louvre, parmi les antiquités égyptiennes, un petit bronze d'assez basse époque (Fig. 117), représentant le même sujet, mais avec un trait de plus, qu'à notre point de vue spécial, il importe de relever. La statuette porte l'inscription suivante : « Une femme debout sur une grenouille, laquelle est posée sur une fleur de lotus, supporte le dieu Bes sur ses épaules. »

Sans rechercher la signification de cette superposition symbolique, nous ferons remarquer qu'en outre de l'incurvation rachitique très accentuée des membres inférieurs, la femme présente une malformation évidente du pied droit tourné en dedans et qui n'est autre que celle du pied bot varus. C'est ainsi que la maladie se manifeste chez la mère par des signes encore plus nombreux, et nous ne devons pas nous étonner qu'une telle mère ait donné naissance au produit monstrueux et pathologique qui fut le dieu Bes [1].





FIG. 115. — LE DIEU BES, TYPE DU NAIN ACHONDROPLASIQUE.

(Figurine en terre vernissée du musée du Louvre.)

La seconde divinité du panthéon égyptien, dont la conformation spéciale nous intéresse, est le dieu Phtah, vénéré à Memphis sous les noms de Phtah embryon, œuf de Phtah. Dans quelques textes on le qualifie de nain. On a comparé les figurines qui représentent Phtah sous une forme monstrueuse, au fœtus humain. Le professeur Parrot, dans une fort intéressante communication à la Société anthropologique, rejette cette hypothèse, et rapproche les figures de Phtah d'une naine qu'il avait étudiée de près et qui était atteinte d'un arrêt de développement du système osseux, désigné par lui sous le nom de « malformation achondroplasique ».

1. Il existe, parmi les petits bronzes de la Bibliothèque Nationale, n° 513, deux pygmées à jambes courtes et difformes, dont l'un est également à cheval sur les épaules de l'autre.

Considéré sous cet aspect, le dieu Phtah n'est pas sans offrir de grandes analogies avec le dieu Bes, au point de vue du moins de la conformation du corps.

C'est bien un type de nain, chez lequel on retrouve également l'incurvation des jambes que nous avons signalée plus haut chez le dieu Bes. Sur quelques statuettes qui présentent ce caractère, la face vieillie et aux traits grossiers vient compléter le tableau.



FIG. 116. — LE DIEU BES, COURBURE RACHITIQUE DES MEMBRES INFÉRIEURS.

(Figurine en bronze, musée du Louvre.)

Cependant nous ferons quelques réserves. Les figurines qui représentent le dieu Phtah sont nombreuses, elles ne se ressemblent pas toutes. L'examen que nous avons fait de celles que possède le musée du Louvre nous conduit à y distinguer plusieurs variétés morphologiques.

Sur un certain nombre, le type décrit par le professeur Parrot est hors de conteste (Fig. 118). Mais il en est d'autres où la monstruosité est moins accusée et où les formes générales sont plutôt celles d'un nouveau-né ou d'un très jeune enfant. Nous ferons remarquer le dessin de la tête construite toujours d'après le même type : développement considérable du crâne par rapport à la face, crâne aplati par en haut, front bombé, tête supportée par un cou grêle. Ces caractères sont bien ceux de la première enfance.

J'ajouterai que l'artiste égyptien a doté de la même conformation céphalique d'autres dieux habituellement représentés dans le jeune âge. Les vitrines du Louvre renferment des statuettes du jeune dieu Horus (Fig. 119) ou de Iphotem, fils de Phtah, dont les têtes sont conçues exactement d'après le même type que celui du dieu Phtah. Si nous faisons observer en outre que, sur bon nombre de figurines de ce dernier dieu, les membres ont un caractère de gracilité qui s'éloigne du type du nain pour se rapprocher de celui du nouveau-né, nous pensons qu'il est difficile de ne pas

accorder que, dans certaines représentations de Phtah, la première enfance ait été prise pour modèle.

L'art grec, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, ne nous a donné qu'une mince contribution à notre chapitre de la difformité dans l'art.

Le peuple qui précipitait du sommet du Taygète les enfants débiles et mal venus, qui faisait de la perfection physique l'idéal auquel devaient tendre tous les efforts de l'éducation, le peuple enfin qui élevait des autels à la beauté des formes du corps humain pouvait-il se complaire dans la peinture de la difformité physique et de la maladie ?

Nous ne parlerons pas ici de certaines irrégularités qui se remarquent dans des œuvres fort belles d'ailleurs, mais dans lesquelles l'artiste attaché à un modèle n'a pas craint de marquer d'un coup de ciseau consciencieux les imperfections échappées à la nature. Tel, par exemple, le gros orteil gauche du gladiateur combattant sur lequel M. Ravaisson-Mollien a attiré notre attention. Telles aussi les oreilles déformées, tuméfiées, plaquées contre le crâne de quelques têtes de pugilistes.



FIG. 117. — LE DIEU BES MONTÉ SUR LES ÉPAULES DE LA DÉESSE SA MÈRE.
(Bronze, musée du Louvre.)

Mais il est une œuvre importante qui fait exception, consacrée tout entière à la représentation d'une « belle difformité », si l'on veut nous passer cette expression. L'intérêt qui s'y rattache nous fera pardonner la précision des détails dans lesquels nous allons entrer.

On sait qu'il a existé à Athènes des portraits d'Ésope, célèbres par une représentation habile de la difformité. L'un d'eux était de la main de Lysippe, et Pline le vante pour la fidélité du détail. Il n'est pas impossible qu'une des nombreuses reproductions qui ont dû être faites du portrait d'Ésope par le grand artiste soit venue jusqu'à nous. Il existe, à la villa Albani, un buste qui pourrait bien être l'une de ces répliques, ainsi que le pense Visconti (Fig. 120).

Ce marbre connu sous le nom d'Ésope nous offre un remarquable exemple d'une difformité considérable du torse, reproduite avec une remarquable habileté. Ce buste a déjà fait l'objet d'un travail critique, publié par Charcot et Dechambre [1].

Nous reproduirons ici les principaux passages de ce mémoire, qui est un modèle d'érudition et de judicieuse critique et qui marque une date dans l'histoire de l'appréciation scientifique des œuvres d'art.

« Il s'agit d'une courbure de la colonne vertébrale connue sous le nom de cyphose. La colonne vertébrale dans toute sa portion dorso-lombaire décrit une courbe d'un grand rayon, à convexité postérieure. Si l'on regarde le buste de dos, on s'aperçoit que cette excurvation n'est pas directe dans toute





FIG. 118. — LE DIEU PHTAH.

(Figurine en terre vernissée, musée du Louvre.)

sa longueur, mais que, dans une grande section de la région dorsale, elle présente une très légère courbure à convexité droite, et de plus que, dans cette même étendue, le rachis, tout en s'incurvant, tout en formant un arc latéral, décrit de légères ondulations de gauche à droite et de droite à gauche, ondulations brusques, provenant de ce que les vertèbres ont chevauché les unes sur les autres en divers sens, et que les apophyses épineuses ne peuvent plus former une courbe régulière.

« Ces détails seuls, si vrais, si *nature* (pour employer un terme d'atelier) suffiraient pour attester que le travail a été fait sur pièces, mais le reste de l'œuvre en témoigne plus clairement encore.

« L'incurvation de la région cervicale, par suite du prolongement de la cour

1. *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, 1857.

bure dorsale, n'a lieu que dans les vertèbres supérieures et profondes, comme elle devait être pour contre-balancer une excurvation aussi forte ; la tête est rejetée en arrière, profondément enfoncée entre les épaules, le front déprimé, comme nous l'avons dit, quoique à un trop faible degré. Toutes les côtes ont subi un double mouvement. L'excurvation dorsale les a rapprochées les unes des autres à leurs extrémités antérieures en leur imprimant une disposition analogue à celle des rayons d'un segment de roue, d'où il résulte un raccourcissement considérable du thorax suivant le diamètre vertical. D'autre part, leur extrémité antérieure a été portée en avant, leur courbe s'est effacée, le thorax a subi un aplatissement latéral, en même temps que son diamètre antéro-postérieur s'est accru et que le sternum, d'autant plus repoussé en avant que les côtes sont plus longues, a basculé sur ses articulations claviculaires et est devenu presque horizontal. De là vient cette poitrine en carène dont on voit ici un si bel échantillon.



FIG. 119. — LE DIEU HORUS.

(Terre cuite vernissée, musée du Louvre.)

« La disposition de l'abdomen est aussi fidèlement rendue. La paroi antérieure poussée d'arrière en avant par les côtes est devenue en grande partie inférieure, et comme d'un autre côté le diamètre vertical de la cavité a été considérablement réduit, comme celle du thorax, par l'incurvation du rachis, le ventre a presque disparu pour qui le regarde de face.

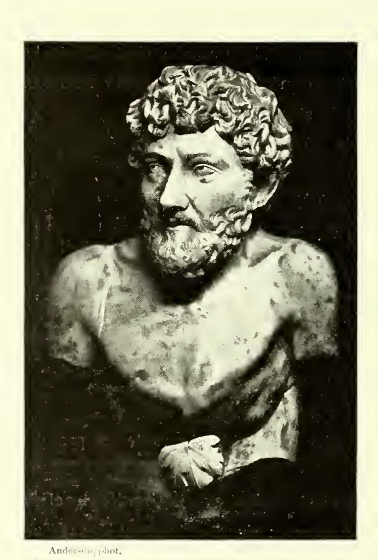
« Il n'est pas enfin jusqu'à la courbure latérale droite de l'épine dont les effets consécutifs ne soient traduits sur ce morceau : d'une part par un léger déjettement du cou à gauche, d'où résulte l'élargissement de l'épaule *droite*, d'autre part par un pli de la hanche gauche sensiblement plus profond que celui de la hanche droite.

« De quelle nature est cette difformité ? Le défaut de flexion *anguleuse* de l'épine semble d'abord devoir éloigner l'idée d'une carie, et, cette affection éliminée, il ne resterait plus guère d'admissible que le rachitisme. S'il ne s'agissait pas d'un buste, la question pourrait être plus aisément tranchée, car une déviation rachitique de ce genre ne saurait exister sans courbures des membres inférieurs. En l'état de choses, si l'on considère que les côtes ne portent

pas trace de *nodosités* rachitiques, qu'elles ne sont pas *incurvées* vers leur partie moyenne, que le sternum, simplement soulevé, n'est nulle part infléchi sur lui-même, que la flexion anguleuse du rachis n'est pas un caractère essentiel du mal de Pott à toutes ses périodes, il nous semble que c'est à cette dernière difformité que se rapporte la figure.

« Ce buste est-il réellement un portrait du fabuliste phrygien ?

« Nous avons déjà rapporté l'opinion qui attribue à Lysippe l'original de notre marbre. Ce ne serait pas une raison pour que la figure fût bien ressemblante, soit dans les traits, soit dans l'expression de la difformité, puisqu'il n'y avait pas loin de deux siècles que le fabuliste avait été précipité du haut du rocher de Delphes, quand l'artiste de Sicyone vint au monde, mais celui-ci a pu s'aider en partie de quelques données antérieures de la statuaire, en partie d'études anatomiques sur un modèle bossu, en partie de son inspiration, et composer avec le tout une figure dont les caractères physiques et l'expression morale et intellectuelle répondissent à tout ce que l'on savait de l'original.



Anderson phot.

FIG. 120. — ÉSOPE.

(Buste en marbre, villa Albani, Rome.)

« Une circonstance vient à l'appui de l'idée qu'on n'a pas voulu seulement modeler un bossu quelconque, mais bien réaliser un portrait : c'est que l'extrême fidélité avec laquelle le dos a été copié ne se retrouve pas dans l'exécution de la tête. Ceux qui sont familiarisés avec les difformités de l'épine reconnaîtront au premier coup d'œil qu'il y a un défaut assez notable de proportion entre le degré de l'excurvation et de la déformation thoracique et celui des défor-

mations consécutives de la face. Le front est bien un peu fuyant, le crâne s'allonge bien un peu en pain de sucre, mais ces caractères (que les biographes d'Ésope lui attribuent) sont trop peu accentués pour une déviation aussi considérable du rachis, le visage lui-même est trop régulièrement conformé. Or cette invraisemblance, nous dirions même cette impossibilité anatomique, de la part d'un artiste si habile à rendre le difforme, ne peut être que l'effet d'un calcul, ne se comprend qu'au profit d'un portrait ou au profit d'un monumen élevé à la mémoire d'un personnage plus ou moins célèbre. »

En dehors de ce spécimen que l'on peut rattacher au grand art sculptural de la Grèce, c'est dans les produits d'un art secondaire, dans les figurines en terre cuite ou dans les petits bronzes qu'il faut chercher pour trouver quelques exemples de difformités.

Je trouve signalé dans le *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*[1] de M. Salomon Reinach un petit bronze antique du musée de Vienne qui offre avec le buste d'Ésope de telles analogies qu'il y a lieu de l'en rapprocher, la tête au crâne allongé, enfoncée entre les deux épaules, surmonte un torse muni de deux bosses, l'une en avant, l'autre en arrière.



Mansell, phot.

FIG. 121. — STATUETTE ANTIQUE.
(Ivoire, British Museum.)

Londres possède, au British Museum, un ivoire très probablement d'origine grecque, d'après M. F. Ravaisson-Mollien (communication orale) et qui nous offre un bel exemple de rachitisme (Fig. 121). La tête au crâne aplati et allongé par derrière offre le type que nous avons rencontré sur plusieurs petites terres cuites de Myrina et qui se rapproche de celui de Maccus. La tête est entrée dans les épaules. Le sternum est projeté en avant, et je crois pouvoir diagnostiquer, bien qu'il ne m'ait pas été donné d'examiner la statuette par derrière, une incurvation prononcée de la colonne dorsale. Le grotesque est assis, accroupi à terre.

1. Tom. II, p. 561.

Je me contenterai de rappeler les quelques types grotesques cités dans les chapitres précédents, et dans lesquels le comique résulte en partie de la copie fidèle d'une difformité naturelle. Mais je dois signaler de façon plus spéciale plusieurs statuettes représentant des nains.

M. Heuzey en décrit deux qu'il a reproduits dans son *Atlas* (Pl. 56, fig. 5 et 6).




FIG. 122. — NAIN.

(Terre cuite de Tanagra, de la collection Camille Lécuyer et Charles Toché.)

La collection des terres cuites de Myrina renferme un type remarquable de nain, grosse tête, jambes cagneuses [1].

Il existe dans la collection Camille Lécuyer et Charles Toché, une petite terre cuite de Tanagra dans laquelle les signes de rachitisme sont très fidèlement rendus (Fig. 122). C'est un nain à demi drapé et qui montre à découvert ses deux jambes cagneuses, dont l'une est plus courte que l'autre.

1. N° 332 du catalogue.

Un ventre proéminent, un déhanchement notable à droite complètent le tableau. La pose est pleine de mouvement et d'expression comique.



Giraudon, phot.

FIG. 123. — PYGMÉE.
(Bronze antique, musée du Louvre.)

La collection de terres cuites antiques de O. Rayet renfermait une statuette de nain, trouvée à Pergame et décrite ainsi dans le catalogue : « N° 118. Nain grotesque, nu, le crâne chauve, le visage difforme, les jambes courtes. Il marche vivement vers la gauche et ouvre la bouche très grande pour crier : on dirait un capitaine de pygmées menant sa troupe au combat. »

En effet, la légende des pygmées, dont Homère a chanté les combats contre les grues, a laissé dans l'art antique des traces nombreuses. Des peintures de vases, des verreries, des bas-reliefs de terre cuite, des statuettes célèbrent leurs exploits. On trouve fréquemment les pygmées et les grues dans les peintures d'ornementation des maisons de Pompéi et d'Herculanum. Le musée du Louvre possède un certain nombre de statuettes en bronze représentant des pygmées, et dont la provenance inconnue ne permet pas de les rattacher avec précision à l'art grec ou à l'art romain. Toutes les probabilités sont cependant pour la seconde hypothèse. Nous en parlerons ici avec quelque détail.



FIG. 124 — PYGMÉE.
(Statuette en bronze, musée du Louvre.)

Il convient de diviser, au point de vue morphologique, les pygmées du musée du Louvre en deux catégories. Les pygmées de la salle des bronzes offrent les caractères du nain et ne sont pas sans analogie avec le dieu Bes, dont j'ai longuement parlé plus haut. Le torse est long, charnu, les membres sont courts, ramassés, et les jambes, chez quelques-uns, offrent la courbure rachitique. Ils n'en présentent pas moins une morphologie très



Giraudon, phot.

FIG. 125. — PYGMÉE.
(Musée du Louvre.)

variée. Par exemple, le nain hercule de la figure 123 s'éloigne beaucoup du petit avorton informe que nous montre la figure 124. Quant au pygmée de la figure 125, il est remarquable par l'expression si curieuse de la physionomie, la longueur du torse, la brièveté des membres qui le rapproche des nains achondroplasiques. Ils sont représentés dans des attitudes variées, l'un dans une pose guerrière, un autre portant sous son bras gauche une grue dont il serre le bec de la main droite, un troisième dansant et couronné de feuillages, etc...

La collection Thiers renferme trois pygmées, l'un[1] se rapproche beaucoup des précédents : grosse tête, jambes torses et rabougries; il est représenté dansant (Fig. 126). Les deux autres petites statuettes en bronze[2], également désignées comme pygmées, en diffèrent au point de mériter une description spéciale. Nous y remarquons les déformations rachitiques les plus intéressantes de la tête et du tronc; les membres, au lieu d'être courts et déformés, sont longs, grêles, fort émaciés, mais sans incurvation des os bien appréciable. La disproportion qui existe entre les membres et le tronc est donc ici en sens inverse. Chez les premiers, torse long, membres courts et difformes; chez les derniers, torse difforme et ramassé sur lui-même, membres longs et sans notable déformation. Là, le rachitisme est surtout évident aux membres inférieurs, ici il se montre presque exclusivement à la tête et au tronc.

En effet, le crâne est déformé, allongé, dénudé; les oreilles sont grandes et saillantes; la face, imberbe, osseuse, amaigrie, sillonnée de rides, présente l'aspect bien saisissant du facies rachitique (Fig. 127 et 128). Le tronc est celui des bossus, il n'est pas sans présenter de grandes analogies avec le « buste d'Ésope » étudié plus haut. La colonne



FIG. 126. — PYGMÉE.
(Statuette bronze, musée du Louvre, collection Thiers.)

1. N° 57 du catalogue.
2. N°s 55 et 56 du catalogue.

vertébrale présente la déformation connue sous le nom de cyphose. Toute la portion dorso-lombaire décrit une courbe à grand rayon à convexité postérieure.

Sur l'une de ces statuettes (Fig. 128) il s'ajoute l'incurvation latérale décrite sous le nom de scoliose. Les déformations consécutives du thorax aplati sur les côtés et de l'abdomen, qui paraît comme rentré, sont bien rendues. Le sternum est projeté en avant et a basculé sur son extrémité supérieure, au point que la face antérieure est devenue supérieure, et que son extrémité inférieure fait saillie et constitue une véritable bosse en avant.

L'intention satirique et caricaturale est évidente dans ces petites statuettes.

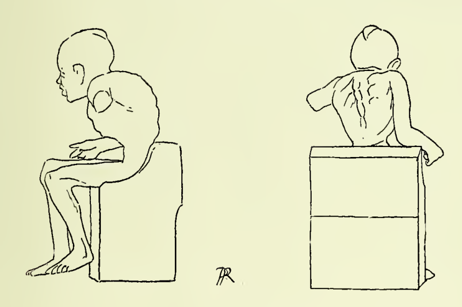


FIG. 127. — PYGMÉE.

(Statuette en bronze, musée du Louvre, collection Thiers.)

Les phallus disproportionnés dont elles sont pourvues, leur pose, leurs gestes le prouvent. Mais les difformités dont elles sont dotées n'ont rien que de « très nature », et n'ont point été créées de toutes pièces par l'imagination de l'artiste.

Aussi ne sommes-nous pas de l'avis de Ch. Blanc, lorsqu'il dit au sujet des pygmées de la collection Thiers : « Pour transformer un nain en caricature, il suffisait de mettre une disproportion intentionnelle entre ses membres, de supposer, par exemple, que la tête s'était développée outre mesure sur un torse avorté... Cette manière de rompre les rapports connus de la proportion humaine ne pouvait manquer de constituer les figures les plus grotesques, pourvu que la figure fût assaisonnée d'esprit dans la pantomime et de liberté

dans l'exécution. » Nous ferons remarquer que c'est la nature elle-même qui s'est chargée de rompre les règles de la proportion et de faire, avec les nains, la caricature d'un homme. Au point de vue de la difformité, l'artiste n'a rien à ajouter à son œuvre qu'il lui suffit de copier servilement, car elle dépassera toujours, en imprévu et en audace, tout ce qu'il pourrait imaginer. Elle a de plus cette grande qualité qu'elle ne produit que des œuvres vivantes, tandis que les conceptions hétéroclites d'un cerveau en veine d'invention

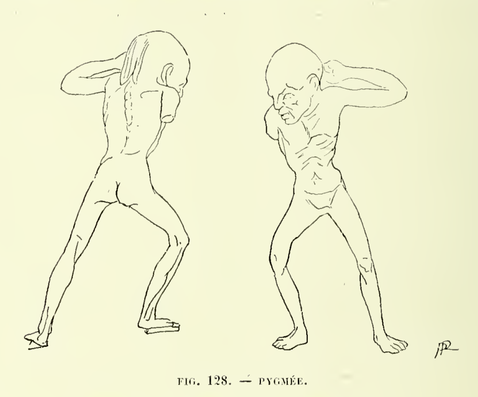


FIG. 128. — PYGMÉE.

(Statuette en bronze, musée du Louvre, collection Thiers.)

grotesque risquent fort de n'être jamais que des simulacres sans reliefs et sans vie.

La collection Thiers renferme une autre petite statue antique en bronze jaune qui a également sa place marquée ici (Fig. 129). Elle est qualifiée au catalogue, « Silène debout ». En effet, l'homme est ventru, il tient une grappe de raisin de la main gauche qui retombe près de la cuisse, et une coupe de la main droite portée en avant. Mais ce Silène diffère de tous ceux qu'a figurés l'art antique, ce n'est pas seulement un homme bien en chair et chargé de graisse comme on a coutume de représenter le père nourricier de Bacchus (Fig. 130), c'est bel et bien un être en dehors des lois physiologiques, un être incomplètement et anormalement développé.

Il présente tous les attributs du nanisme joints au myxœdème ou à l'obé-

sité. Les jambes forment à peine le tiers de la hauteur totale et la tête n'est guère contenue que quatre fois dans cette même hauteur. Torse énorme, supporté par de courtes jambes, solides aussi mais légèrement arquées. L'adiposité qui surcharge tout ce corps, est-elle le fait du myxœdème ou de l'obésité ? Peu importe. Le caractère de la tête nous ferait plutôt pencher





FIG. 129. — SILÈNE.

(Statuette bronze antique, collect. Thiers, musée du Louvre.)

vers la première hypothèse. Cette face au nez camard, aux yeux petits et bridés, à la lèvre inférieure pendante, à la barbe rare, aux joues mafflues et que surmonte un crâne bossué exagéré en hauteur, semble bien appartenir à un sujet myxœdémateux. Tous ces traits sont évidemment pris sur nature et reproduits avec une surprenante exactitude. Aux multiples caractères précédemment énumérés qui font de cet avorton un spécimen remarquable de nanisme, nous pouvons en ajouter un autre qui a aussi son importance

et qui consiste dans l'exiguïté des attributs de la virilité. Ce bronze antique doit être rapproché d'une autre statuette de nain également en bronze et de l'époque de la Renaissance. J'insisterai plus loin sur les curieuses ressemblances qu'offrent ces deux spécimens d'art d'époques si éloignées.

A Rome, les nains et les bouffons étaient en honneur. Les empereurs les prenaient pour conseillers ou pour hochets. Il y avait même une troupe de gladiateurs exclusivement composée de nains qui, tout petits qu'ils fussent, ne s'entre-tuaient pas moins que les autres, s'il faut en croire un auteur du temps.



Giraudon, phot.

FIG. 130. — SILÈNE.

(Bronze antique. Louvre.)

Les grands et les riches particuliers comptaient toujours dans leur maison un ou plusieurs de ces malheureux dont toute la mission est d'exciter le rire.

En visitant la villa Albani, à Rome, Charcot a remarqué une statue qui devait être le portrait d'un de ces personnages parfois fort incomplets au point de vue intellectuel. Il s'agit d'un homme drapé à l'antique et dont la conformation de la tête, certainement copiée sur nature, reproduit un type de microcéphale.

Deux petits bronzes du musée d'Avignon, que certains archéologues considèrent comme des caricatures de Caracalla, donnent à l'empereur romain un corps de nain monté sur des jambes torses. L'une d'elles dont je possède le moulage est un type de nain achondroplasique [1].

Dans la collection des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale, on voit, sous le n° 973, une statuette d'époque romaine représentant un bossu accroupi;

1. M. le Dr Cestan vient d'en faire une étude approfondie. Voyez *Comptes rendus de la Société de Neurologie*, 1901.

c'est vraisemblablement une des nombreuses figurations d'Ésope. Elle se rapproche du buste de la villa Albani en ce que la bosse présente une courbure arrondie.

Il convient de rappeler ici qu'un certain nombre des statuettes en bronze que nous avons étudiées plus haut sont d'origine incertaine, et peuvent fort bien rentrer dans la catégorie romaine. Mais la chose a peu d'importance, étant donnée l'étroite filiation qui rattache l'art romain à l'art grec.

Au moyen âge, les nains furent en vogue dans toute l'Europe. Nous signalerons de cette époque deux spécimens artistiques intéressants.

La célèbre tapisserie de Bayeux, dite *de la Reine Mathilde* (XIe siècle), qui retrace toute l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume, duc de Normandie, nous montre un nain en titre d'office dans l'exercice de ses fonctions de page (Fig. 131). Il tient par la bride les deux chevaux des envoyés de Guillaume à Guy de Ponthieu ; son nom TVROLD est inscrit au-dessus de sa tête. Le dessin, tout sommaire et archaïque, retrace cependant, en outre de l'exiguïté de la taille, le volume exagéré de la tête et le développement de la face aux dépens du crâne amoindri.



FIG. 131. — LE NAIN TUROLD.

(Tapisserie de la Reine Mathilde. Bayeux.)

Le second spécimen nous offre des détails plus précis et par là même plus intéressants. Une médaille de FRANCESCO LAURANO (1461) (Fig. 132) reproduit les traits d'un fou nommé Triboulet, mais il ne s'agit pas ici du fou du même nom qui, au siècle suivant, se rendit célèbre à la cour de Louis XII et de François Ier. Le Triboulet de la médaille de Laurano était fou du roi de Sicile, René d'Anjou. C'était un pauvre nain difforme ayant, contrairement à la plupart de ses pareils, la plus petite tête qu'on eût jamais vue [1].

Il avait pour coiffure une barrette qui n'était pas plus volumineuse qu'une grosse orange. En effet, la médaille nous montre de profil un type remar-

1. ED. GARNIER. *Les Nains et les Géants*, Paris, 1884. Hachette, p. 96.



FIG. 132. — TRIBOULET, PAR FRANCESCO LAURANO.

(Médaille.)

quable de microcéphale. Les traits sont grossiers, le nez est proéminent. Le front fuyant est en retrait sur les arcades orbitaires, et le crâne tout petit fait un contraste frappant avec la face au contraire largement développée et dont une grande barbe en pointe augmente encore le volume. Les oreilles sont grandes et, par leur situation, révèlent l'étroitesse de la partie crânienne qui, sur une tête régulièrement conformée, devrait se développer beaucoup plus en arrière.

Mais c'est à partir de la Renaissance qu'abondent les représentations artistiques de fous, de nains ou de bouffons. En effet, ces êtres disgraciés tenaient une telle place dans les mœurs des cours royales, que chaque fois qu'un artiste avait à mettre en scène un roi ou un grand seigneur avec sa suite, le nain ou le fou avait sa place marquée dans la composition. On les voit dans les festins, les cortèges royaux, les triomphes, soit que le peintre évoque des scènes contemporaines, soit qu'il retrace des faits d'histoire. Enfin, les nains ont eu leurs portraitistes, qu'ils soient représentés seuls et pour eux-mêmes, ou aux pieds de leurs maîtres et seigneurs. De grands artistes se sont chargés de livrer leurs traits à la postérité et ont su faire, avec ces déshérités de la nature, des chefs-d'œuvre de l'art.



Brogi, phot.

FIG. 133. — UN NAIN, PAR SPINEL ARÉTIN.

(Détail d'une fresque représentant une scène de la vie de saint Benoît, sacristie de San Miniato, Florence.)



Braun, phot.

FIG. 134. — FRAGMENT DU TRIOMPHE DE JULES CÉSAR, PAR MANTEGNA.

(Hampton Court.)



Nous avons déjà dit que le nanisme ne relevait pas d'une seule et unique cause morbide. Plusieurs affections, en arrêtant le développement de l'individu, peuvent conduire à ce résultat, et se traduisent extérieurement par des signes différents. A côté du nain difforme et contrefait, nous avons vu qu'il existe un type de nain à peu près régulièrement conformé dans sa petite taille. On trouverait même quelques exemples de proportions parfaites et irréprochables. En y regardant de près, cependant, on peut, le plus souvent, se convaincre qu'il existe tout au moins quelque défaut de proportion entre les diverses parties du corps : le torse est bien fait, mais un peu long, les jambes sont droites, mais trop courtes, la tête est trop volumineuse. C'est à cette dernière catégorie qu'on pourrait rapporter un certain nombre de figures de nains, telles que celles de Spinel Arétin (dans une fresque de San Miniato, à Florence) (Fig. 133), de Domenico Ghirlandaio (dans *le Festin d'Hérode* à l'église Santa Maria Novella, à Florence), de Gaudenzio Ferrari (dans *l'Adoration des Mages*, Académie des beaux-arts, à Milan), de Bonifacio (dans *Moïse sauvé du Nil et présenté à la fille de Pharaon*, musée Bréra, Milan), et surtout de Jan van Kellen (tableau de la collection Raczynski, à Berlin).

Nous citerons plus loin les portraits des nains célèbres, Joffreyet K. Gibson, par sir Peter Lely, van Dick et Mytens, et qui se rattachent également au groupe des nains exempts de difformités.

Pour compléter cette liste, nous pourrions ajouter les deux nains dont il a été question plus haut, le gentilhomme polonais Borwilaski, qu'une gravure de van Assen nous montre comme un petit personnage accompli, et Bébé, nain du roi de Pologne, dont il existe deux portraits, un au musée de Nancy et un autre dans les galeries de Versailles, sans compter la statuette en cire de l'École de médecine de Paris.

Mais c'est là l'exception. Dans la très grande majorité des cas, la difformité apparaît dans tout son éclat, car, comme le dit M. Lancereaux, le nanisme est toujours une monstruosité ou une malformation.

A côté du nain, il y avait souvent, dans le personnel des cours royales ou impériales, le fou ou le bouffon. Sans être d'une taille exiguë, ces derniers personnages n'en relèvent pas moins des diverses affections morbides que nous avons signalées plus haut, et un grand nombre d'entre eux présentaient des difformités physiques que les artistes ont fixées sur la toile, souvent avec

bonheur. Nous passerons rapidement en revue quelques-unes de ces représentations artistiques choisies parmi les plus remarquables, en commençant par les écoles d'Italie.

Le Louvre possède un magnifique recueil de dessins originaux de JACOPO BELLINI (1405 ?-1470 ?) dont les fils Bellini et Giovanni sont considérés comme les véritables fondateurs de l'École vénitienne. Les dessins de Jacopo



Alinari, phot.

FIG. 135. — PORTRAIT DE BARBE DE BRANDEBOURG ET DE SA FAMILLE, PAR MANTEGNA. (Mantoue.)

témoignent d'une réelle originalité. Nous en citerons, plus loin, plusieurs relatifs à la représentation de la mort. Pour le moment, il en est un qui nous intéresse plus particulièrement. Il représente une *Adoration des Mages*, conçue d'après un plan grandiose, avec une grande mise en scène. Le cortège des rois Mages se déroule au loin, interminable et descendant un large chemin taillé au flanc d'une haute montagne. Au premier plan, bien en lumière, l'artiste a placé cet accessoire obligé des pompeux cortèges, un nain tenant un faucon sur le poing et portant en bandoulière un grand sabre recourbé.

La tête est grosse, avec des cheveux frisés, et les jambes, épaisses comme des piliers, soutiennent un torse trapu.

Mantegna (1430-1505) nous a laissé plusieurs figures de nain remarquables. Dans *le Triomphe de Jules César* (château royal de Hampton Court, septième panneau), un nain montre une face où se lisent clairement les signes combinés de la scrofule et du rachitisme (Fig. 134). Le crâne est petit et dénudé, sur ses côtés se détachent d'énormes oreilles, le nez est épaté. Mais le trait le plus caractéristique se trouve dans la proéminence excessive de la mâchoire supérieure et dans le boursouflement de la lèvre supérieure. Ses membres sont



Hanfstængel, phot.

Fig. 136. — Épisode de la vie de Tobie.

(École florentine, musée de Berlin.)

courts et trapus. Il porte au poignet droit un bracelet de grelots. Derrière lui, un bouffon, coiffé du bonnet de fou, cligne de l'œil, en faisant avec les mains des gestes grotesques.

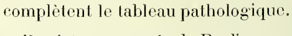
Dans le portrait de Barbe de Brandebourg, marquise de Mantoue, entourée de sa famille, Mantegna a représenté une naine à la face élargie, à la tête volumineuse et aux membres disproportionnés, véritable type de myxœdémateuse (Fig. 135).

M. Ch. Yriarte a publié, dans son livre sur *Venise*[1], le fac-similé d'un dessin de Mantegna, tiré du recueil de Padoue, et gravé par Francesco Novelli. Un nain, bonnet bas, présente un papier à un seigneur. Il a une grosse tête

1. *Venise, Histoire, Art et Industrie*. Paris, 1887.

sur un petit corps, des bras courts, mais sans difformité, la physionomie commune.

Dans un tableau de Francesco Cossa (Trav. 1460-1480), cité plus haut à propos des démoniaques, se trouve une figure de nain des plus remarquables (Fig. 5). C'est un petit homme aux traits épaissis et chargés de graisse, aux membres boudinés, qui peut passer pour un type du myxœdème. Une tunique trop courte laisse voir des organes virils visiblement atrophiés, qui



complètent le tableau pathologique.



Brogi, phot.

Fig. 137. — Grotesque goitreux, attribué a Léonard de Vinci.

(Dessin, bibliothèque Ambrosienne, Milan.)

Il existe, au musée de Berlin, une prédelle de l'École florentine, fin du xve siècle, représentant un *Épisode de la vie du jeune Tobie* (Fig. 136). Vers le milieu se voit un nain revêtu des insignes du bouffon, avec un violon sur l'épaule. Il se distingue par des jambes grosses et courtes, un nez recourbé et le masque vieillot. Un enfant qui fuit à son aspect permet la comparaison entre les proportions si dissemblables de l'enfance et du nanisme.

Le nain que nous montre Moretto da Brescia dit Alessandro Bonvicini (1498-vers 1555), dans *La Madeleine aux pieds du Sauveur*, est un exemple de nain achondroplasique nettement caractérisé par la longueur du torse et les membres très courts et épaissis (Fig. 111).

Nous avons trouvé, dans la collection des dessins grotesques de Léonard de Vinci (1452-1519), une tête qui n'est pas sans analogie avec celle du nain du *Triomphe de César*, dont nous avons parlé plus haut. Il s'agit d'un croquis très certainement fait sur nature, d'après un crétin goitreux et dolichocéphale (Fig. 137).

Une des fresques de la Salle de Constantin, au Vatican, reproduit un type

de nain d'après la formule antique. Il ne s'agit point là d'une œuvre de Raphaël, car les peintures de cette salle ont été exécutées après sa mort, par un de ses élèves de prédilection, mais qui n'hérita point de son génie, JULES ROMAIN (1492-1546). Dans la fresque qui représente la harangue de Constantin aux



Brogi, phot.

FIG. 138. — NAIN GUERRIER, ATTRIBUÉ A JULES ROMAIN.

(Fragment d'une des fresques des chambres de Raphaël, Vatican.)

troupes, on voit à droite, au premier plan, un nain debout qui se coiffe d'un énorme casque empanaché (Fig. 138). C'est un nain guerrier vêtu d'une cuirasse en pelleterie, ceint du glaive. Tête énorme, gros yeux, nez court, torse épais, membres courts et fortement musclés, jambes torses ; il est de la race de l'antique pygmée hercule, comme certaines figurines du Bes égyptien.

Dans une composition satirique d'ANNIBAL CARRACHE (1560-1609), contre le Caravage, conservée au musée national de Naples, on voit au côté gauche du tableau un nain aux jambes torses appuyé sur un chien, et qui tient un gros perroquet sur le poing.

Un des bas-reliefs en bronze de la statue équestre de Come Ier, par JEAN DE BOLOGNE (1524-1604), rappelle la cérémonie du couronnement. Au premier plan, un nain ventru, court de jambes, s'appuie sur une canne et porte un petit chien sous le bras.

Au vieux palais de Florence, on voit une tapisserie florentine du XVIe siècle (Fig. 139 et 140) représentant, dans l'histoire de Joseph, *le Festin de Pharaon*, d'après LE BRONZINO (1535-1607). Dans l'angle de droite, près de la table, un nain s'avance porté sur de courtes et solides jambes. Il est, d'ailleurs, d'aspect athlétique, sans autre difformité qu'une physionomie repoussante. Il est à rapprocher du nain de Jules Romain que nous venons de citer.

Une autre tapisserie du siècle suivant (milieu du XVIIe siècle), à la villa royale de la Petraïa, aux environs de Florence, représente *l'Élection de Cosme Ier de Médicis* (Fig. 141), et au premier plan, sur les degrés qui conduisent à la salle du couronnement, un petit nain d'une tout autre allure est assis et joue avec un chien minuscule. De dimensions très exiguës, son corps paraît exempt de difformités, mais sa tête aux longs cheveux et de traits assez réguliers est d'un volume tout à fait exagéré.

Les nains de PAUL VÉRONÈSE (1528-1588) comptent parmi les plus remarquables peintures auxquelles ces êtres difformes ont donné lieu.

Les types qu'il nous montre ont certainement vécu, et il les a pris dans son entourage pour les mettre sur la toile. Le musée du Louvre en possède deux bien connus, l'un dans *les Noces de Cana*, l'autre dans *l'Évanouissement d'Esther*.

Le nain des *Noces de Cana* (Fig. 142), à peine aussi haut que la table près de laquelle il se tient, porte un perroquet de sa main gauche. Il est richement vêtu. La tête est volumineuse, le nez élargi, la bouche enlaidie de grosses lèvres. Le torse bedonnant est supporté par de petites jambes cagneuses.

Au pied du trône d'Assuérus, dans *l'Évanouissement d'Esther*, se tient un nain favori, personnage dont le crâne déformé ressemble à celui des sujets



Rossi, phot.

FIG. 139. — LE FESTIN DE PHARAON, D'APRÈS LE BRONZINO.

(Tapisserie florentine du XVIe s., musée d'art industriel de Milan.)



atteints d'hydrocéphalie. Le front proéminent surmonte un nez court et écrasé. La disproportion est flagrante entre le crâne trop développé et la face diminuée de volume. Le reste du corps, bien que couvert de magnifiques vêtements, laisse paraître les disproportions habituelles.

Nous pouvons citer plusieurs autres nains dus au pinceau de Paul Véronèse, qui paraît avoir eu une sorte de prédilection pour la représentation de ces êtres difformes.

Le maître vénitien ne se doutait point peut-être que cette fantaisie bien innocente lui vaudrait une réprimande du saint Office de Venise. M. Armand Baschet (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867, p. 378) nous a fait connaître une pièce extrêmement curieuse des archives de Venise, qui relate l'interrogatoire du peintre vénitien par les membres de ce tribunal sacré qui, d'ailleurs, n'avait à Venise ni l'autorité ni la sévérité de la sainte Inquisition d'Espagne. C'était à propos de tableaux que le Révérend Père du couvent des Saints-Jean-et-Paul lui avait donné commission de faire pour l'honneur de son église. Les juges lui reprochèrent d'avoir mis en scène, concurremment avec Notre-Seigneur, des nains et des bouffons. « Est-ce qu'il paraît convenable, dirent-ils, dans la dernière cène de Notre-Seigneur de représenter des bouffons, des Allemands ivres, des nains et autres niaiseries? » Le bon Caliari, qui ne se croyait pas un aussi grand coupable, prétexta de la pureté de ses intentions. Il en fut quitte pour « corriger et amender » son tableau, sur l'ordre du saint Office, dont le jugement nous a certainement privé de quelques-unes de ces figures étranges, qui ne sont pas parmi les moins intéressantes de ses vastes compositions.



FIG. 140. — NAIN.
(Détail de la figure précédente.)

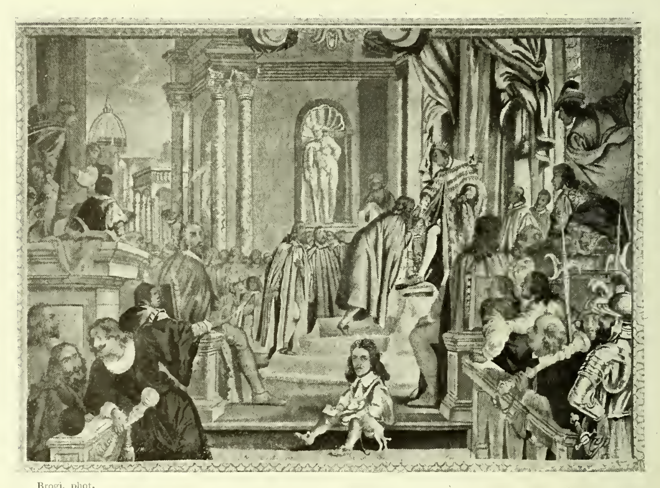
Néanmoins, nous connaissons encore de lui, dans un tableau représentant *Moïse sauvé des eaux*, au musée du Prado, à Madrid, un nain qui occupe le coin droit de la composition. Vêtu de riches vêtements, il montre ses jambes torses, sa tête volumineuse au front bombé, au crâne court, et ne le cède en rien aux précédents au point de vue naturaliste.

Un autre tableau du même maître, aujourd'hui au musée de Dresde, est consacré au même sujet; il porte comme titre : *La Découverte de Moïse.*

Dans l'angle de gauche, un nain tenant en laisse deux lévriers fait voir sa tête difforme et son profil lippu.

Dans un troisième tableau intitulé *Moïse sauvé* et qui, en 1742, était dans le cabinet du roi Louis XV, on voit également un petit nain au front bombé, aux jambes dont l'incurvation rachitique est très accentuée, placé à droite de la scène principale[1].

Enfin, il existe un autre nain dans l'angle de gauche des escaliers monumen-



Brogi, phot.

FIG. 141. — ÉLECTION DE COSME Ier.

(Tapisserie de la villa royale de la Petraïa, XVIIe s.)

taux qui conduisent à la salle du festin, dans *le Banquet dans la Maison de Lévi*, à l'Académie de Venise (Fig. 143).

CARPACCIO (trav. 1490 à 1515), dans la suite des épisodes de la vie de sainte Ursule, conservée aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts, à Venise, a peint plusieurs nains. Dans le fragment qui représente les ambassadeurs anglais près du roi Maurus, sur la place qui s'étend au second plan, animée de nombreux

1. Gravé par Edme Jeaurat *in Recueil d'estampes, d'après les plus beaux tableaux...* Paris, chez Basan, graveur, MDCCLXIII.

personnages, on voit un nain gros et court, aux jambes torses, aux bras exigus, se promener majestueusement, la tête coiffée d'une petite toque surmontée d'un long panache (Fig. 144).

Dans un autre morceau, consacré au retour des ambassadeurs anglais chez



FIG. 142. — LES NOCES DE CANA (FRAGMENT), PAR PAUL VÉRONÈSE.
(Musée du Louvre.)

leur roi, on voit assis, sur les marches du trône, un tout petit nain rabougri.

Nous ne quitterons pas l'école vénitienne sans parler des nains de TIÉPOLO (1776-1795). Dans le recueil de cent eaux-fortes du maître reproduites par C. Jacobi [1], les planches XC et XCI reproduisent des croquis fort intéressants

1. F. Ongagia, édit. Venise, MDCCCLXXIX.

de nains et de chiens. Les nains ont de grosses têtes, des traits vulgaires, de petites jambes torses, avec des accoutrements bizarres (Fig. 145 et 146).

C'est ce même type qu'il a placé dans une des fresques qui décorent le palais



Naya, phot.

FIG. 143. — LE REPAS DU SEIGNEUR CHEZ LÉVI, PAR PAUL VÉRONÈSE.

(Académie des Beaux-Arts, à Venise.)

Labia, à Venise. Vu de dos, le nain monte les degrés qui conduisent à la table où sont assis Cléopâtre et Antoine (Fig. 147). Nous sommes heureux d'en pouvoir donner une reproduction aussi exacte qu'habile, grâce à l'obligeance et au talent d'un aquarelliste bien connu, M. Charles Toché.

Mais ce n'est pas tout. Tiépolo a mis des nains dans bien d'autres de ses

œuvres. Ils sont toujours représentés avec une grande vérité. Par exemple, dans l'*Accueil solennel* du musée de Berlin, on voit dans l'angle de droite, près d'un grand lévrier, un nain assis et renversé en arrière (Fig. 148). Il est remarquable par la longueur de son torse et ses bras minuscules. Dans l'*Arrivée de Cléopâtre*, du musée de Munich, se trouve également un nain au long torse, vu de dos, debout, appuyé à une balustrade et escorté de deux lévriers (Fig. 149). Les jambes sont toutes courtes et tordues.

A la galerie royale de Turin se trouve un tableau important d'un maître ferrarais de second ordre, JACOPO ARGENTI (deuxième moitié du XVIe siècle), et qui mérite notre attention à cause du sujet qu'il représente (Fig. 150). C'est un portrait en pied de Charles-Emmanuel adolescent. Le jeune homme, svelte et distingué, s'appuie de la main droite sur la grosse tête d'un nain qui lui sert en quelque sorte de repoussoir, et particulièrement remarquable par la petitesse de sa taille. La tête, en effet, de cet étrange personnage est énorme, sans déformation spéciale cependant ; la barbe est clairsemée. Mais le reste du corps est si disproportionné qu'à partir du sol jusqu'au menton, il n'a guère plus de deux fois la hauteur de la tête. Les bras, également fort courts, atteindraient à peine au vertex. L'ample vêtement dont il est habillé ne permet pas de reconnaître s'il existe des incurvations rachitiques des membres inférieurs.



Naya, phot.

FIG. 144. — FRAGMENT DES « AMBASSADEURS ANGLAIS PRÈS DU ROI MAURE », PAR CARPACCIO.

(Académie de Venise.)

Nous ne ferons que signaler le nain que le DOMINIQUIN a placé, dans les fresques de Grotta Ferrata, parmi la suite de l'empereur Othon III rendant visite à saint Nil. En effet, il est presque entièrement caché par l'empereur dont il porte le bouclier et l'épée, et l'on ne voit que sa figure.

Le Dominiquin nous paraît avoir éludé la difficulté ; ce n'est pas que l'artiste qui, dans une fresque voisine, a su peindre avec tant de vérité le jeune garçon possédé du *Miracle de saint Nil*, ait reculé devant la nature. Mais peut-être n'avait-il pas, à sa portée, de nain qu'il pût copier. D'ailleurs, la tête elle-même

n'a rien de bien caractéristique, les traits sont grossiers, il est vrai, mais ils paraissent avoir été arrangés et comme régularisés.

Après les œuvres des peintres italiens, il est intéressant de signaler un petit bronze de Valério Cioli (1530-1602) (Fig. 151). Il fait partie d'une fontaine, et c'est un spécimen remarquable de l'art décoratif de la Renaissance. M. Meige en a donné la description suivante [1] :

« Il tient dans la main gauche, levée au niveau de l'épaule, un poisson, de



FIG. 145. — ÉTUDES DE NAINS, PAR TIÉPOLO.

(Extrait du recueil de cent eaux-fortes du maître reproduites par C. Jacobi.)

la bouche duquel jaillit un jet d'eau. De la main droite, il vide une fiole. Ses pieds reposent sur un dragon à longue queue.

« La figure est particulièrement bien traitée : front saillant, bossué, nez épaté, lèvres épaisses, les joues larges et pendantes, couvertes d'une barbe courte et frisée, les yeux petits aux paupières lourdes et bridées : l'ensemble constitue un curieux mélange des facies rachitique et myxœdémateux. Le corps semble un amoncellement de graisse où se noient les reliefs des

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière,* 1896, p. 175.

muscles et des os. Deux paquets adipeux gonflent la poitrine, formant sous les mamelons des apparences de seins affaissés qui surplombent le bord inférieur du pectoral, comme il est de règle chez tous les sujets gras. L'abdomen, surchargé de graisse, s'effondre sur le pubis, étouffant l'ombilic, et se prolongeant vers les flancs par un épais bourrelet qui encercle la crête iliaque. De cette masse, les cuisses naissent comme deux

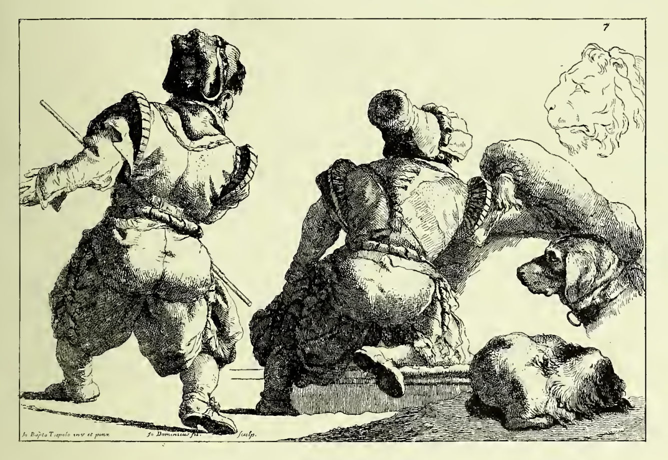


FIG. 146. — ÉTUDES DE NAINS, PAR TIÉPOLO.

(Extrait du recueil de cent eaux-fortes du maître reproduites par C. Jacobi.)

bourgeons énormes que terminent des jambes et des pieds boursouflés. Les plis de la peau, distendue par la graisse, donnent aux bras l'apparence de boudins ficelés, et, dans la bouffissure des mains, se creusent des fossettes en cupules, comme on en voit chez les petits enfants. Cet avorton œdémateux est d'un réalisme surprenant. »

Qu'il s'agisse ici du myxœdème ou de l'obésité jointe au nanisme, peu importe. Ce diagnostic rétrospectif dans sa précision absolue n'ajouterait rien à l'intérêt artistique ou même scientifique de cette œuvre. Ce qu'il importe de mettre en lumière, ce sont les qualités d'observation vraiment remarquables de l'artiste qui l'a exécuté. Et la description qui précède suffit à le démontrer.

Le nain de Cioli offre les plus grandes ressemblances avec le Silène de la collection Thiers dont il a été parlé plus haut.

Il semble que les deux artistes, à plus de quinze siècles de distance, aient fait



FIG. 147. — NAIN, PAR TIÉPOLO.

(Fragment d'une fresque du palais Labia à Venise, d'après un croquis à l'aquarelle de M. Toché.)

poser le même modèle. En dehors de toute autre considération, c'est la meilleure preuve et de la sincérité des artistes et de la persistance des types morbides à travers les âges.

L'école espagnole, pauvre en démoniaques, riche en extatiques, est également riche en représentations de nains, de bouffons ou d'idiots.

On peut voir au Louvre un tableau célèbre de Ribera (1588-1656), connu sous



Hanfstaengl, phot.

FIG. 148. — L'ACCUEIL SOLENNEL (FRAGMENT), PAR TIÉPOLO.

(Musée de Berlin.)

la dénomination du *Pied bot* (Fig. 152). Il montre, en effet, un jeune mendiant atteint de cette infirmité, et le pied droit difforme ne pose à terre que par

les orteils; c'est donc le pied bot équin représenté avec la plus grande vérité. Mais ce n'est pas tout : le médecin qui examine ce tableau reconnaît en outre que la main droite qui retient le chapeau n'est point normale.

Son attitude, parfaitement caractéristique, dénote qu'elle est atteinte d'une déformation analogue à celle du pied, bien que les doigts, placés en perspective, disparaissent sous le bord du chapeau. Le membre tout entier est roide, et son mouvement est empreint d'une gaucherie bien typique. Donc, du même côté du corps, le membre supérieur et le membre inférieur sont atteints de contracture avec déformation permanente, et les caractères en sont tels que nous n'éprouvons aucun embarras à prononcer le diagnostic d'hémiplégie infantile, résultant d'une atrophie cérébrale portant sur l'hémisphère du côté opposé. L'expression niaise de la physionomie vient compléter le tableau en nous révélant le développement incomplet des facultés intellectuelles qui accompagne d'ordinaire cette affection.



Naya, phot.

FIG. 149. — ARRIVÉE DE CLÉOPATRE (FRAGMENT), PAR TIÉPOLO.

(Musée de Munich.)

Le pauvre petit mendiant porte de sa main gauche, avec sa béquille, une pancarte sur laquelle on lit : *Da mihi elimosinam propter amorem Dei*.

Un élève de Ribera, LUCA GIORDANO, surnommé *Fa-presto* à cause de sa fécondité et de la facilité avec laquelle il travaillait, a représenté un nain dans une de ses fresques qui décorent l'Escurial. On voit, en effet, dans une fresque du grand escalier de la Claussura, la *Reddition de Saint-Quentin*, un de ces avortons guerriers aux jambes torses, faire partie de la suite de Philippe II. Il est ceint de l'épée. Un grand chien blanc est à côté de lui.

VÉLASQUEZ (1599-1660), le peintre de la cour de Philippe IV, paraît avoir eu une prédilection marquée pour ces malheureux infirmes nains ou idiots, enfants déshérités de la nature. Le musée du Prado, à Madrid, ne contient pas moins de sept tableaux qui leur sont exclusivement consacrés.



Brogi, phot.

FIG. 150. — PORTRAIT DE CHARLES EMMANUEL ADOLESCENT, PAR JACOPO ARGENTI.

(École ferraraise, deuxième moitié du XVI[e] s., galerie royale. Turin.)



Ce sont les suivants :

N° 32. Bouffon de Philippe IV, appelé Pablillos de Valladolid. — N° 30. Les Ménines. — N° 35. Portrait du nain El Primo. — N° 36. L'enfant de Vellecas. — N° 37. Portrait de l'idiot de Coria. — N° 38. Nain de Philippe IV, appelé Sébastien de Morra. — N° 55. Nain de Philippe IV, appelé don Antonio l'Anglais.

Il faut encore ajouter un tableau du musée d'Auch, « la naine Barbola », et



Alinari, phot.

FIG. 151. — NAIN, PAR CIOLI DA SETTIGNANO.
(Musée national, Florence.)

un autre du musée de Vienne, un enfant au large et niais sourire, tenant une fleur à la main, et désigné sous cette simple dénomination : « l'Idiot ».

C'est bien là, en effet, un portrait pathologique.

Il y aurait une grosse erreur à considérer cette figure comme la simple image parlante du rire : « Tout rit dans ce visage, disent MM. Pécaut et Baude, la bouche, les dents, les yeux, le nez. Il est difficile de le regarder sans ressentir la contagion de cet éclat de joie qui pétille dans tous les traits[1] ». Cette contagion, le médecin ne la partage pas. Car ce visage porte l'empreinte

1. *L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse.*

douloureuse des tares de la dégénérescence. Cette mâchoire saillante, ces dents irrégulières et mal plantées, ce front asymétrique sont les stigmates révélateurs d'une pauvreté intellectuelle qu'accentue encore l'expression pénible peinte, malgré le rire, sur toute cette face convulsée, et c'est ce mélange de rire et de souffrance, de déchéance et de joie, qui fait du tableau de Vélasquez une œuvre d'un intérêt si troublant, en même temps qu'une peinture d'un réalisme achevé.

D'ailleurs, Vélasquez s'est attaché avec un soin tout spécial à fixer sur la toile cette expression complexe des êtres dénués d'intelligence, et il semble que ce masque étrange de l'imbécile ou de l'idiot ait hanté son imagination. Nous venons de voir qu'il l'a rendu d'ailleurs avec une intensité de vie et une puissance d'expression vraiment extraordinaires. Les autres tableaux consacrés aux faibles d'esprits, tels que l'*Enfant de Vellecas* (Fig. 154), l'*Idiot de Coria*, le nain *El Primo*, le nain *Sébastien de Morra* (Fig. 155), sont également d'une vérité absolue et peuvent être considérés, ainsi que l'a fait remarquer M. le Dr Porak, comme des types des nains micromèles, obèses et à grosse tête qui relèvent de l'achondroplasie.

Le nain de Philippe IV, Antonio l'Anglais (Fig. 156), appartient à la catégorie des nains exempts de difformités. Il est assez bien proportionné. Vélasquez l'a représenté debout superbement vêtu, tenant un grand lévrier en laisse. Les autres nains de Philippe IV rentrent dans la catégorie ordinaire des nains difformes et contrefaits, véritables petits monstres dont les riches habits ne masquent pas la laideur et les infirmités. Le tableau des *Ménines* (Fig. 157) est le plus célèbre[1]. Il montre dans quelle promiscuité la famille royale et ces êtres grossiers et difformes avaient l'habitude de vivre. Ils sont là, en effet, le nain Nicolasino Pertusano et la naine Barbola, au même titre que les lévriers ou les molosses qu'ils accompagnent souvent, dans l'angle de droite du tableau où Vélasquez a représenté les enfants entourés des ménins, et derrière lesquels il s'est peint lui-même.

Un autre portrait de la naine Barbola, également attribué à Vélasquez, se trouve au musée d'Auch. M. Ed. Garnier le décrit ainsi :

1. Les ménins (méninos) étaient de jeunes garçons de haute naissance remplissant auprès de la reine, des infants et des infantes les fonctions de pages; mais ils étaient considérés comme étant de beaucoup supérieurs à ces derniers (Ed. Garnier).



FIG. 152. — LE PIED BOT, PAR RIBERA.

(Musée du Louvre.)





Mietkhe, phot.

FIG. 153. — L'IDIOT, PAR VÉLASQUEZ.

(Musée de Vienne.)



« La naine Barbola y est représentée de face, de grandeur naturelle et tenant un petit chien sur son bras droit; ses cheveux tombent dans toute leur longueur; elle est vêtue d'un corsage vert à basques et d'une jupe noire; elle est affreusement laide et on s'explique difficilement, en voyant son portrait, comment des femmes jeunes et belles ont pu s'entourer de pareils petits monstres, à moins que ce ne soit — pour employer un terme de peinture — afin de leur servir de repoussoir. »



J. Laurent, phot.

FIG. 154. — L'ENFANT DE VALLECAS, PAR VÉLASQUEZ.

(Musée du Prado, Madrid.)

La faveur dont jouissaient en Espagne ces êtres monstrueux s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

M. Madrazo racontait à notre maître, M. Charcot, qu'il avait vu, lorsqu'il avait six ans, des bouffons et des nains attachés à la personne des grands d'Espagne. L'évêque de Santander, en particulier, avait un bouffe, sorte d'idiot que l'on habillait en général et que l'on faisait chanter.

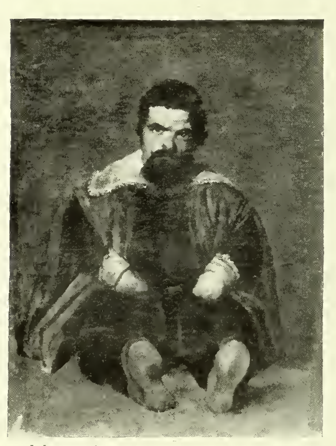
Hugues Le Roux rapporte dans un article paru dans *le Temps* (3 déc. 1887) le dramatique récit suivant :

« J'ai connu pour ma part, dit-il, un de ces nains royaux, peut-être le dernier de sa race. Il faisait partie de la maison de la reine Marie-Christine d'Espagne. Il habitait près d'elle, dans la villa de Mont-Désir, à Sainte-Adresse, où la reine est morte en 1878.

« Ce nain était un affreux petit Espagnol, très barbu, très basané, qui avait une tête énorme et de minuscules jambes cagneuses. Il était vaniteux comme un paon, et redouté pour sa méchanceté. On le rencontrait toujours un cigare au coin de la moustache, la canne à la main. Il promenait les suivantes de la reine dans un petit panier attelé de deux poneys. Et il fallait le voir faire sa roue, à moitié enseveli sous les fraîches toilettes de ces jolies filles.

« Les derniers mois de sa vie, la reine Marie-Christine souffrit d'étouffements et l'on craignait à toute heure de la voir passer. Elle était déjà agonisante lorsque, dans la nuit du 23 août 1878, subitement elle sentit l'air lui manquer.

« La suivante qui la veillait s'étant endormie sur le fauteuil, la reine se leva sans bruit, et s'appuyant aux murs descendit, sans être aperçue, jusque sur la terrasse de la villa...



J. Laurent, phot.

FIG. 155. — NAIN DE PHILIPPE IV APPELÉ SÉBASTIEN DE MORRA, PAR VELASQUEZ.

(Musée du Prado, Madrid.)

« Or, il advint que cette nuit-là, le nain était descendu pour boire en cachette aux offices. Il remontait l'escalier à moitié ivre, quand son pied butta contre une forme étendue au travers des marches.

« Rageur comme il l'était, l'avorton commença par frapper l'obstacle de sa botte, puis, comme rien ne bougeait, il frotta une allumette à la muraille et se pencha pour voir.

« Il poussa un cri aigu qui réveilla la maison.

« Dios! la reina!

« Des portes battirent, des flambeaux accoururent avec une grande rumeur de voix.

« Et, en travers de l'escalier, on trouva le nain évanoui sur le corps de Marie-Christine morte. »

Pour en finir avec l'école espagnole, nous signalerons un tableau de Carrêno de Miranda (1614-1685) qui est actuellement dans une salle fermée du musée du Prado, à Madrid, et consacré à une monstruosité célèbre.

Voici la notice que lui consacre le catalogue, et que M. Madrazo a bien voulu nous communiquer.

« N° 691. — Carrêno. Portrait d'une naine monstrueusement grosse, debout et de grandeur naturelle.



Moreno, phot.

FIG. 156. — PORTRAIT D'UN NAIN DE PHILIPPE IV, DON ANTONIO L'ANGLAIS, PAR VÉLASQUEZ.

(Musée du Prado, Madrid.)





Laurent phot,

FIG. 157. — LES MÉNINES, PAR VÉLASQUEZ.

(Musée du Prado, Madrid.)



« Dans l'inventaire des tableaux qui existaient en 1686 au palais royal de Madrid, ce tableau figurait parmi les autres dus à Carrêno, décorant la chambre basse du prince, joint à un autre portrait de la même femme nue, et mal nommée dans ce document *la Monstrueuse*.

« Au temps de Charles II on publia un papier dans lequel on racontait



Brogi, phot.

FIG. 158. — SILÈNE AVEC UNE BACCHANTE, PAR RUBENS.

(Musée des Offices, Florence.)

les circonstances de sa présentation au palais dans l'année 1680, à cause de sa grosseur phénoménale qui fit ordonner par le roi qu'on la pesât, et le document indiquait aussi son nom. Palomino raconte que Carrêno fit de cette *monstrueuse* nue un dieu Bacchus (sans doute, il a voulu dire un Silène) dont on fit beaucoup de copies qu'il retoucha. Le portrait original nu resta dans la maison royale jusqu'au commencement de ce siècle; le roi Ferdinand VII qui l'avait à la Jarzuela, en faisant faire un jour une

classification de ses tableaux, en fit cadeau à son peintre don Juan Galvez, à qui il fut acheté, selon ce que nous avons entendu dire, par l'infant don Sébastien Gabriel.

« C'est sans doute la *Monstrueuse nue* de Carrêno qui fut décrite comme *le Portrait d'une naine nue représentée en Silène*, de Vélasquez, dans l'ouvrage



R. Tamme, phot.

FIG. 159. — LE GÉANT ENDORMI ET LES NAINS, PAR LUCAS CRANACH.

(Musée royal de Dresde.)

Spain and the Spaniards in 1843, t. II, p. 20, par le capitaine anglais Widrington. »

Au nanisme vient s'ajouter ici l'obésité.

On peut rapprocher de cette naine monstrueuse transformée en Silène un tableau de Rubens du musée des Offices à Florence, et qui représente *Silène avec une Bacchante* (Fig. 158). L'obésité du Silène y est poussée à ses dernières limites avec une grande vérité. Là encore nous sommes certainement en présence de la fantaisie d'un peintre qui s'est plu à copier dans la nature une monstruosité que le hasard a mis sous ses yeux et qui l'a transformée aisément en personnage mythologique. De semblables masses graisseuses et

charnues ont pu tenter le pinceau de Rubens. Il a fait ainsi lui-même la caricature de sa manière.

Les œuvres dont il nous reste à parler appartiennent aux écoles allemande, flamande et hollandaise. De même que celles de l'école espagnole que nous



R. Tamme, phot.

FIG. 160. — LE GÉANT RÉVEILLÉ ET LES NAINS, PAR LUCAS CRANACH.
(Musée royal de Dresde.)

venons de citer, elles sont presque toutes des portraits de nains ou de bouffons célèbres. Dans ces circonstances, l'artiste n'avait pas à se mettre en frais d'imagination. Son œuvre vaut par la sincérité de la copie et les qualités d'exécution. Or les maîtres dont nous allons examiner les œuvres sont des premiers parmi les portraitistes de leur temps.

Mais auparavant je voudrais dire quelques mots de deux tableaux de Lucas Cranach (1515-1586) du musée de Dresde qui représentent un géant entouré d'une véritable nuée de petits nains. Ces deux tableaux qui font pendant sont très vraisemblablement l'illustration de quelque vieille légende allemande.

Dans le premier tableau (Fig. 159), le géant de la forêt, qui s'est endormi, appuyé sur une montagne, un tronc d'arbre à la main, est attaqué, pendant son sommeil, par une légion de nains armés de pied en cap et qui se livrent sur sa personne à une attaque en règle, sans parvenir à troubler son repos.



Hansftaengl, phot.

FIG. 164. — LE COMTE THOMAS ARUNDEL ET SA FEMME, PAR RUBENS.

(Pinacothèque de Munich.)

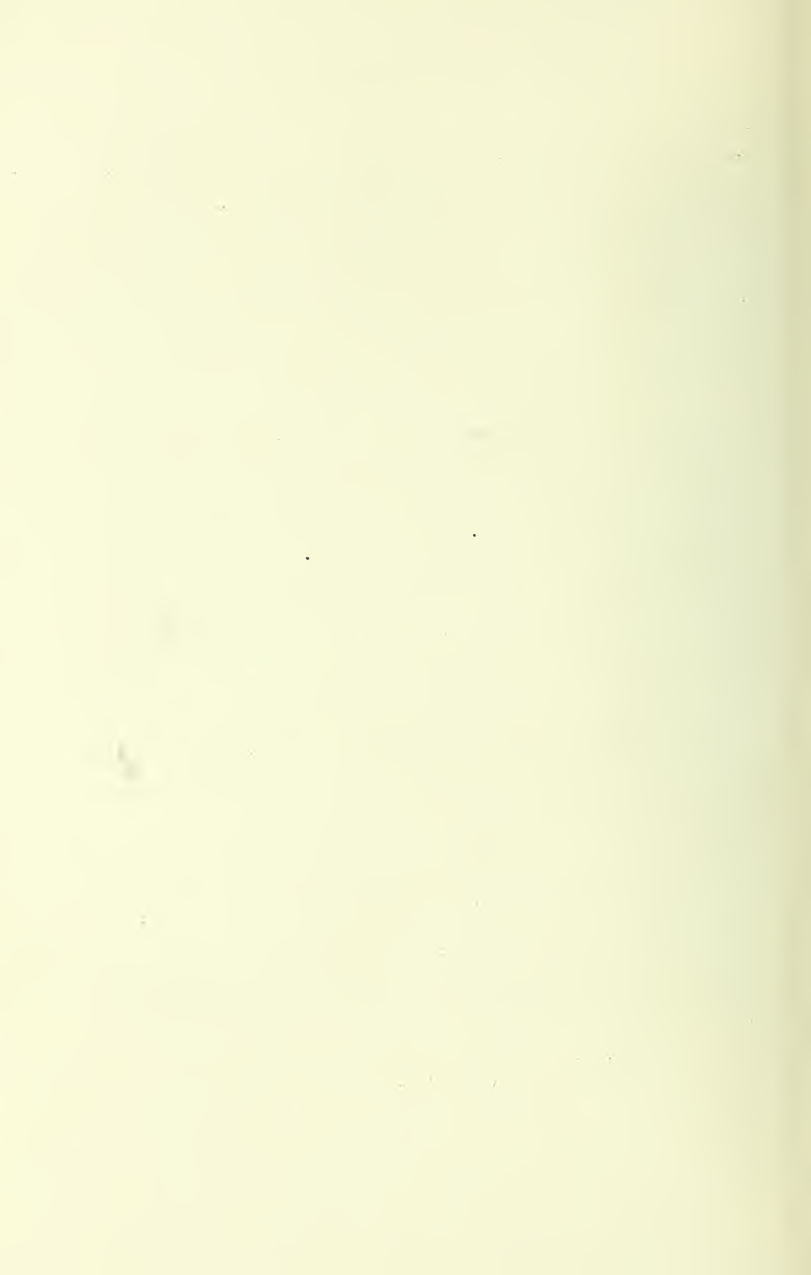
Cette troupe d'avortons furieux porte les costumes les plus variés des hommes d'armes du XVIe siècle. Elle est armée de lances, de hallebardes de toutes formes, d'épées à deux mains, d'arcs, de haches, de mousquets, etc...

Les piques se cassent, les épées s'émoussent contre la chair du géant, une



FIG. 162. — LE NAIN DE CHARLES-QUINT, PAR ANTONIO MORO.

(Musée du Louvre.)



flèche demeure accrochée à sa barbe. Deux nains s'évertuent à scier le pied droit à l'aide d'une grande scie semblable à celle que manient les scieurs de long, pendant qu'un autre attaque le pied gauche à coups de hache. Il entre dans le dessin de tous ces petits hommes une grande part de convention et d'imagination, surtout dans les figures au nez court et gros, aux énormes moustaches, à la barbe longue et fournie. Néanmoins, on peut se rendre compte qu'ils se rattachent pour la pluplart à un type nettement défini dans lequel se mêlent les caractères du rachitisme et de l'achondroplasie : grosses têtes et torses longs munis de membres fort courts et boudinès avec incurvation du squelette des jambes. Vers le milieu de la troupe, le nain qui tient l'arc et dont on ne voit guère que la tête mérite une mention spéciale. Cette face à la mâchoire longue et proéminente, à la barbe courte, aux moustaches fines quoique longues, flanquée de larges oreilles, diffère complètement du type des autres pygmées. Elle porte un accent de vérité qui nous fait croire qu'elle doit être un portrait pris sur nature.

Quant au géant lui-même, il est d'un modelé rond qui ne trahit point la force musculaire. Sa grande barbe et son nez en pied de marmite n'ont rien de spécial aux personnalités de son espèce.

Mais bientôt il se réveille, et Cranach, dans le second tableau (Fig. 160), nous le montre mettant en déroute à grands coups de massue la troupe naine dont il fait d'ailleurs un horrible carnage.

Abordons maintenant l'étude des portraits que de grands peintres nous ont laissés de ces êtres difformes.

Will Summers, le célèbre bouffon de Henri VIII d'Angleterre, a eu la bonne fortune d'être peint plusieurs fois par le célèbre peintre de la cour Hans Holbein (1498-1554) qui lui a consacré deux tableaux où il est représenté seul avec des attributs qui servent à le caractériser. Dans l'un de ces derniers portraits gravé par F. Delaram, les lettres H. R. (Henricus Rex) sont gravées sur sa poitrine et il tient un cor à la main. Il nous apparaît petit, la tête volumineuse, les membres longs, le corps dissimulé sous de larges vêtements flottants.

Il existe en outre d'Holbein un beau portrait de Henri VIII, où le roi est accompagné de son bouffon. Ce portrait est aujourd'hui à Londres dans la salle de réunion de la Société des antiquaires. Un autre portrait de Henri VIII

avec son bouffon est une miniature d'un psautier écrit par John Mallar, secrétaire et chapelain du roi, et conservé au British Museum.

Nous signalerons un tryptique de JEAN GOSSAERT (1470-1532), représentant *Jésus-Christ chez Simon le pharisien*, conservé au Musée royal de Bruxelles, et dans lequel nous avons reconnu une figure de bouffon.

Au fond de la salle où Simon reçoit Jésus-Christ, les disciples sont assis à une autre table. Le personnage du milieu se verse à boire, et près de lui, une main appuyée sur son épaule, un individu de petite taille à la tête pointue et dont les traits rappellent la physionomie des bouffons, semble lui adresser quelque facétie, ainsi qu'il était dans l'habitude de ces sortes de personnages. En effet, la tête est garnie de grandes oreilles, le nez, long et pointu, surmonte une bouche largement fendue, les yeux sont gros et saillants et toute la tête est comme déjetée de côté, inclinée sur l'épaule droite.

RUBENS (1577-1640), dont nous avons eu l'occasion, dans un chapitre précédent, d'exalter les œuvres qui personnifient des démoniaques, a peint avec non moins de réussite un type remarquable de nain, dans le portrait du comte *Thomas Arundel et sa femme* (Fig. 161) à la Pinacothèque de Munich.

Le crâne est étroit, pourvu de grandes oreilles; la face offre un type bestial; la bouche est grande et lippue. Le torse long est mal supporté par les jambes courtes et grêles. Il paraît mal en équilibre sur de tels supports, et s'appuie de la main droite sur un grand lévrier, pendant que de l'autre il s'accroche aux plis d'une lourde tenture. Les membres supérieurs sont d'une longueur disproportionnée.

VAN DYCK (1599-1641) a fait le portrait de deux nains de la cour d'Angleterre, célèbres par les qualités de leur esprit et par leur réputation de conformation physique irréprochable.

Richard Gibson, qui eut une réputation de peintre miniaturiste, était attaché à la personne de Charles I[er] en qualité de nain, et plus spécialement de page de la garde-robe; il épousa la naine de la reine Henriette-Marie-Anne Shepherd, qui était exactement de la même taille que lui (1 m. 15).

Van Dyck a dessiné un portrait de Gibson, que possédait à la fin du siècle dernier W. Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples. Il a peint également mistress Gibson dans le portrait de la duchesse de Richmond.

Gibson, à en juger par ses portraits et d'après le témoignage de ses con-



J. Laurent, phot.

FIG. 163. — PORTRAIT DE PÉJEROU, BOUFFON, PAR ANTONIO MORO.

(Musée du Prado, Madrid.)



temporains, était fort bien proportionné dans sa petite taille et, suivant l'expression de ses biographes, « il possédait et exerçait tous les talents qui font le parfait gentleman [1] ».

Jeffrey, né en 1516, nain également attaché à la cour de Charles I[er], fut encore plus célèbre que Gibson. Van Dyck l'a représenté aux côtés de la reine Henriette-Marie dans le beau portrait qu'il a fait de cette princesse.

Les documents écrits ou figurés relatifs à ce nain célèbre sont nombreux.



Hanfstaengl, phot.

FIG. 164. — LES NAINS, PAR JAN VAN KELLEN.

(Berlin, collect. Raczynski.)

Sir Walter Scott les a résumés dans le portrait qu'il en trace dans un roman. « Jeffrey Hudson, quoique nain de la plus petite stature, n'offrait rien de contrefait ni dans sa taille ni dans sa physionomie. Sa grosse tête, ses longues mains et ses pieds étaient, à la vérité, disproportionnés ; son corps et sa taille plus épais que ne l'auraient exigé les règles de la symétrie ; mais l'effet qui en résultait était plaisant sans avoir rien de désagréable. . »

1. Ed. Garnier, *loc. cit.*, p. 122 et 124.

Daniel Mytens (1590-1656), peintre hollandais d'un talent réel, fort admiré sous les règnes de Jacques Ier et de Charles Ier, a laissé de lui plusieurs portraits.

Le plus célèbre est celui qui se trouve à Hampton Court. Jeffrey Hudson est représenté tenant un chien en laisse dans un paysage chaudement coloré dans le goût de Snyders et de Rubens [1].

Nous nous contenterons de signaler d'autres portraits du nain Gibson, dont nous avons parlé plus haut, et de son épouse, par sir Peter Lely, le peintre célèbre de la cour de Jacques II, de son vrai nom, qui décèle son origine, Peter van der Faes (1618-1680).

Mais l'école hollandaise, ainsi que son souci de la vérité et son goût pour les scènes de la vie intime pouvaient le faire prévoir, offre à notre examen d'autres œuvres plus importantes et sur lesquelles nous nous arrêterons quelques instants.

Un des plus beaux portraits de nains que les peintres des cours royales nous aient laissés peut se voir au musée de peinture du Louvre (Fig. 162). Il représente le fameux Brusquet, bouffon et nain de Charles-Quint. Il est d'un peintre hollandais de haute valeur et dont on peut admirer au même musée plusieurs autres portraits très remarquables, Antonis de Mor, Moor ou More, ou bien encore Antonio Moro (1525-1581) [2].

Brusquet remplissait sa charge de bouffon avec éclat, et était doué, au dire des contemporains, de beaucoup d'esprit. « Il faut dire de lui, dit Brantôme, que ç'a été le premier homme pour la bouffonnerie qui fut jamais et qui sera, n'en déplaise à Morel de Florence, fut pour le parler, fut pour le geste, fut pour écrire, fut pour les inventions, bref pour tout, sans offenser, ni déplaire... On peut dire de lui, ajoute-t-il plus loin, qu'il est véritablement le maître de chœur des bouffons en titre d'office. »

Au physique le portrait d'Antonio Moro nous le représente avec une grosse tête, le buste long, les jambes courtes. Les traits du visage sont durs et

1. Walpole, dans ses *Anecdotes of Painting*, parle de ce portrait comme se trouvant au palais de Saint-James. Il signale les autres portraits suivants : un à Hampton-Court et dans lequel Jeffrey porte un habit rouge. Mytens l'a peint également dans le tableau où il a groupé Charles Ier et son épouse, tableau qui appartenait au feu comte de Dunmore.

2. Le portrait du nain dont il s'agit avait été attribué par erreur dans l'ancien catalogue au peintre vénitien Torbido Moro.

grossiers, ils expriment la méchanceté. Revêtu d'un costume noir magnifique, coiffé d'un bonnet pointu, l'épée au côté, une masse d'armes dans la main droite, il pose la gauche sur un grand chien d'Espagne qui lui arrive à la hauteur de l'aisselle.

Le musée du Prado, à Madrid, possède du même maître un portrait d'un autre bouffon nommé Péjerou, et non moins remarquable que le précédent (Fig. 163). Ce n'est pas un nain, mais il ne nous en offre pas moins les signes certains d'un état pathologique que nous avons déjà nommé bien des fois et qu'il est si fréquent de rencontrer parmi cette catégorie d'individus, spécialement et officiellement chargés de dilater la rate de leurs contemporains.

Les jambes courtes et grêles soutiennent un buste parfaitement développé, mais on remarquera que les tibias ont subi l'incurvation caractéristique du rachitisme. Ces jambes légèrement tordues ne sont point la conséquence de l'inhabileté du peintre, et il faudrait bien se garder de prendre pour une erreur de dessin ce qui n'est que l'expression sincère de la nature. Une manche trop longue et qui retombe sur le poignet ne cache qu'imparfaitement la difformité de la main droite. Enfin le regard est dur, et la physionomie respire un air de profonde méchanceté.

C'est encore au rachitisme qu'il faut rattacher le nain difforme et contrefait d'un tableau de Van der Venne (1589-1662), *la Pêche des âmes*. Vêtu d'un superbe habit de cour, l'épée au côté, il montre sa grosse tête et ses jambes cagneuses. Il est accompagné d'un petit chien, et des enfants du peuple le montrent du doigt, avec un geste de moquerie pour sa grave prestance et toute sa petite personne pleine de prétention.

Il en est de même d'un nain de Jan Steen (1636-1689), qui sous de misérables haillons et avec plus d'humilité, puisqu'il remplit les fonctions de valet de ferme, présente les mêmes déformations. Ce serviteur difforme occupe une place importante dans le tableau du musée de La Haye intitulé *Une ménagerie*. Le Dr Meige en a donné une bonne description scientifique qui confirme l'appréciation qu'en avait donnée M. Burger en ces termes : « Jan Steen s'est bien amusé à le peindre (le nain) d'après nature et il y a mis toute sa science réaliste et expressive. »

Je ne ferai que signaler un nain de Jan Miense Molenaer (XVIIe siècle),

dans son tableau du musée de Berlin l'*Atelier du maître*, parce qu'il dérive du même type, pour m'arrêter quelques instants sur une œuvre d'un caractère différent, due à un peintre hollandais dont les tableaux sont assez rares aujourd'hui, Jan van Kellen. Comme Holbein, Rubens, Van Dyck, Antonio Moro, Mytens et Peter Lely, Jan van Kellen (1648-1698) s'est chargé de transmettre à la postérité les traits exceptionnels de deux nains de cour (Fig. 163). Il les a représentés vêtus de riches habits, occupés à conduire un molosse sur la terrasse d'un jardin orné de statues. Ils devaient être considérés comme de petits êtres accomplis, car ils sont assez bien proportionnés et ne présentent pas de difformités notables. Deux inscriptions sur le dallage font connaître leur âge. Celui de gauche a dix-huit ans et celui de droite vingt-deux.

« Le plus petit et le plus jeune des nains, dit le Dr Meige qui a décrit ce tableau dans la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, à part l'exiguïté de sa taille, n'offre pas de particularités bien saillantes. Les jambes sont disposées de telle sorte que leur difformité, si difformité il y a, se trouve habilement dissimulée. Le pas de menuet que semble esquisser ce petit homme, en ramenant le pied gauche devant le pied droit, ne permet de saisir qu'une très légère incurvation des jambes. La face, encadrée au carré par la coupe des cheveux, montre un petit nez enfantin, de grands yeux enfoncés, un front assez bombé et des joues rondes, mélange du facies infantile et du facies rachitique, fréquents chez les nains.

« Bien plus caractéristique est le type du second nain, âgé de vingt-deux ans. Chez lui, bien que l'artiste ait cherché à atténuer la difformité, en plaçant son modèle dans la station hanchée, l'incurvation rachitique des membres inférieurs est manifeste. Mais la figure est surtout bien traitée. Elle évoque le souvenir du facies lunaire des myxœdémateux. Pas un poil de barbe ni de moustache, les sourcils sont peu fournis. Les joues, bouffies et flasques, tombent mollement de part et d'autre du menton auquel pend un bourrelet de chair grasse, et se prolongent vers l'oreille par un repli de peau infiltrée qui arrondit en bas l'ovale du visage et fait disparaître presque entièrement le cou. Les yeux, dont le peintre a sans doute quelque peu agrandi les dimensions pour donner plus de vie à la figure, sont encore cerclés de paupières lourdes, à cils rares. Enfin le petit nez camus et les lèvres en

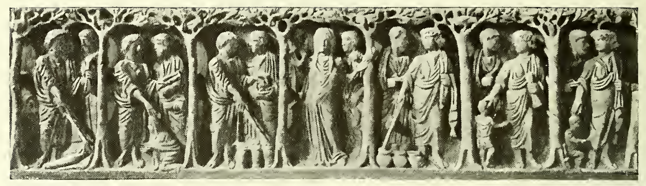
moue, les mains boursouflées et les doigts boudinés, achèvent le portrait du myxœdème infantile [1]. »

La liste des œuvres d'art représentant des nains et des bouffons est loin d'être close. Mais je n'abuserai pas plus longtemps de l'attention du lecteur, préférant le laisser, après tant de laideurs et de difformités, sur l'impression que lui laissera l'œuvre de Jan van Kellen, pleine d'un charme mélancolique et plutôt agréable à regarder.

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1896, p. 180.



FIG. 165. — UN NAIN.
(Dessin persan du XVIe ou XVIIe s.)



Neurdein, phot.

FIG. 166. — TOMBEAU DIT DES NOCES DE CANA.

(Musée d'Arles.)
(Le deuxième sujet à droite représente la guérison de l'aveugle.)

CHAPITRE IV

LES AVEUGLES

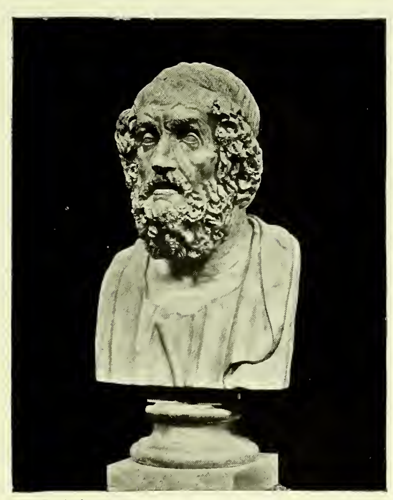
La première à citer parmi les œuvres d'art représentant des personnages atteints de cécité est le célèbre buste d'*Homère*, du musée de Naples. Nous n'avons pas à nous étendre sur les qualités de premier ordre de ce morceau de sculpture. Nous nous bornerons à signaler le mouvement expressif des yeux, qui nous paraît admirablement rendu. Ces yeux inégalement ouverts, au-dessus desquels le sourcil s'élève, dans un vain effort, comme pour faciliter l'accès désormais inutile de la lumière du jour, sont bien les yeux d'un aveugle.

Il est en effet très curieux d'observer que la cécité imprime souvent à tout le corps une attitude spéciale d'ailleurs bien connue.

Sur la physionomie on constate le relèvement des sourcils, comme sur le buste d'Homère dont il est question ici. Quant à l'attitude, elle consiste dans le redressement de tout le corps, la tête droite, légèrement renversée en arrière, la face dirigée en haut, vers le ciel, d'où vient la lumière.

Ce type d'amaurotique est fréquent. Nous en connaissons, à la Salpêtrière, de bien beaux exemples, et il n'est certainement pas de nos lecteurs qui, recueillant leurs souvenirs, ne se souviendront l'avoir croisé dans les rues. Il marche seul, la canne en avant, roide et tout d'une pièce, l'œil sans regard

dirigé en haut, avec une assurance et une connaissance du chemin qui étonnent les passants. Ou bien il est accompagné, et le conducteur, dont l'œil est sans cesse sollicité par ce qui se passe autour de lui, contraste singulièrement par la liberté et la variété de son allure et de ses mouvements avec l'attitude rigide et compassée de son compagnon. D'aussi loin qu'il les aperçoit, l'œil le moins exercé n'hésite pas à reconnaître lequel des deux promeneurs est privé du sens de la vue.



Brogi, phot.

FIG. 167. — HOMÈRE.

(Buste en marbre, musée National, Naples.)

Et ce type si expressif de l'aveugle, qui garde dans ses traits et dans toute son attitude la recherche de la lumière, ne se rencontre généralement que dans les cas de cécité invétérée, alors que toute perception lumineuse est depuis longtemps abolie. C'est celui que les artistes ont en quelque sorte choisi, et nous le trouvons admirablement rendu dans plusieurs tableaux que nous citerons tout à l'heure. Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que pendant l'évolution des maladies qui aboutissent à l'amaurose, l'impression lumineuse est souvent douloureuse, au point que toute la mimique du patient n'a qu'un but : celui d'apporter un obstacle à l'entrée des rayons lumineux dans l'œil ; d'où le froncement ou l'abaissement constant des sourcils, la demi-occlusion des paupières, et l'inclination en avant de toute la tête, la face tournée vers le sol ; d'où l'usage des grandes visières, etc...

C'est le tableau du photophobe diamétralement opposé à celui de l'amaurotique signalé plus haut.

Il n'y a donc pas lieu de chercher à expliquer cette attitude de l'aveugle, par l'habitude qu'aurait contractée l'amblyopique de chercher, alors que la vision s'affaiblit progressivement, à augmenter par tous les moyens possibles la quantité de rayons lumineux qui frappent la rétine, et à faciliter l'accès de cette lumière qui le fuit.

Le fait n'en reste pas moins, malgré son apparence contradictoire et paradoxale, et ce n'est, ainsi que nous l'avons déjà dit, que dans les cas les plus anciens et les plus graves (atrophie papillaire, atrophie du globe de l'œil tout entier), alors que toute perception lumineuse est rendue radicalement impossible, que se développe l'attitude si caractéristique décrite plus haut et si bien rendue par les artistes.



Giraudon, phot.

FIG. 168. — GUÉRISON DE L'AVEUGLE.

(Tombeau chrétien dit de Moïse, IVe siècle, musée d'Arles.)

Ce n'est pas dans les débuts de l'art chrétien qu'il faut chercher ces types naturalistes d'aveugles. Les nombreuses guérisons d'aveugles rapportées dans le Nouveau Testament ont fourni aux premiers illustrateurs des scènes évangéliques bien des occasions de représenter des personnages atteints de cécité. Mais alors la convention règne en maîtresse et le miracle est toujours représenté de la même façon. Le Christ qui rend la lumière aux aveugles touche du doigt les yeux de ces malheureux qui, d'autre part, ne présentent aucun signe permettant de caractériser l'affection dont ils sont atteints. C'est ce que nous observons, par exemple, sur plusieurs tombeaux du IVe siècle au musée d'Arles (Fig. 166 et 168), où sont représentés plusieurs miracles du Christ.

Une couverture d'évangéliaire de la Bibliothèque nationale (ivoire du Ve siècle) reproduit la scène de la guérison de l'aveugle par le Christ de la même façon (Fig. 177). Cette tradition s'est perpétuée, comme beaucoup d'autres, et nous la retrouvons au commencement du XIVe siècle dans un tableau (Fig. 169), aujourd'hui à la National Gallery, d'un maître estimé, DUCCIO DI BUONINSEGNA (flor. de 1283-1339) qui fut contemporain de Giotto et donna à l'école siennoise une impulsion analogue à celle que Giotto imprimait

à l'école de Florence. Le jeune aveugle qu'il a peint dans le tableau auquel nous faisons allusion s'arrête, appuyé d'une main sur son bâton, esquissant de l'autre un geste de supplication, devant le Christ qui touche ses yeux du doigt. Rien dans son attitude, d'autre part très naïve et très touchante, ne



Spotiswood, phot.

FIG. 169. — LA GUÉRISON DES AVEUGLES, PAR DUCCIO DI BUONINSEGNA.
(National Gallery, Londres.)

décèle l'affection dont il est atteint. A droite du tableau, l'artiste, suivant la tradition byzantine, nous montre le même malade guéri, ayant abandonné son bâton, et, les yeux au ciel, rendant grâce pour le miracle dont il vient d'être l'objet[1].

Mais à côté de ces figures toutes conventionnelles, nous trouvons déjà à la

1. M. Jean Heitz a signalé la même scène reproduite de façon analogue sur un devant d'autel en ivoire de la cathédrale de Sienne (XIe siècle), *Iconographie de la Salpêtrière*, 1901, p. 89.

même époque des types d'aveugles d'un naturalisme vraiment remarquable et conformes à la description que nous en avons faite. Je signalerai, par exemple : dans une ancienne fresque de Florence attribuée à Taddeo Gaddi ou à Andrea de Florence, une figure d'aveugle très bien réussie, toute rigide, la tête droite, la face impassible, un bâton à la main (Fig. 227).

Le même type a été reproduit, avec plus d'habileté et non moins de bonheur, par le peintre angélique Fra Beato da Fiesole (1387-1455) dans une fresque du Vatican dont nous parlerons plus loin (Fig. 230).

Raphael (1483-1520), dans le carton du South-Kensington représentant *Élymas frappé de cécité*, a peint également un aveugle, mais il lui a donné une tout autre attitude que celle que nous venons de signaler, attitude d'ailleurs parfaitement légitimée par les circonstances spéciales du fait qu'il a su traduire avec une grande finesse d'observation.

Nous ne saurions mieux faire que de rappeler ici le texte de saint Luc : « Ayant traversé l'île jusqu'au Paphos, ils trouvèrent un juif magicien et faux prophète, nommé Barjésu, qui était avec le proconsul Serge Paul, homme très prudent. Celui-ci envoya chercher Barnabé et Paul, désirant entendre la parole de Dieu. Mais Élymas le magicien (tel est le sens de ce nom) leur résistait, cherchant à empêcher le proconsul d'embrasser la foi. Alors Saul, qui fut appelé depuis Paul, étant rempli du Saint-Esprit et regardant fixement cet homme, lui dit : « O homme plein de tromperie et de malice, enfant « du diable, ennemi de toute justice, ne cesseras-tu pas de pervertir les voies « droites du Seigneur? Voici la main du Seigneur qui est sur toi, tu vas devenir « aveugle et tu ne verras pas le soleil pendant un certain temps. » Et aussitôt les ténèbres tombèrent sur lui, ses yeux s'obscurcirent et, tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui lui donnât la main... »

Raphaël, en suivant de près le texte sacré, a excellemment rendu le désarroi et le trouble d'un homme plongé tout à coup au milieu d'épaisses ténèbres. La face tournée en haut par le sentiment instinctif de la recherche de la lumière perdue, le malheureux se tient courbé, rempli de crainte, n'avançant qu'avec précaution, les mains tendues en avant, à la recherche d'un guide ou d'un conducteur.

Mais les artistes n'ont pas toujours réalisé le type de l'aveugle avec un égal bonheur. A côté de ceux dont nous venons de parler et de Rembrandt,

Breughel, Jérôme Bosh, etc., que nous citerons plus loin, il en est d'autres qui se sont éloignés de la vérité, soit qu'ils aient volontairement négligé les signes naturalistes, soit qu'ils se soient trompés. J'en citerai deux exemples. Un peintre de l'école espagnole, élève et condisciple du Titien en Italie, originaire de Grèce, Theotocopuli Dominico dit El Greco (1548?-1625)a,



Alinari, phot.

FIG. 170. — GUÉRISON D'UN AVEUGLE, PAR THEOTOCOPULI DOMINICO DIT EL GRECO.

(École espagnole, Pinacothèque de Parme.)

laissé un tableau représentant la *Guérison de l'aveugle*, aujourd'hui à la Pinacothèque de Parme, dans lequel le jeune infirme présente tous les attributs d'une parfaite santé (Fig. 170). Le haut du corps à moitié nu nous montre une musculature superbe. Il met un genou à terre devant le Christ qui, de la main droite, touche ses yeux. L'artiste ici ne nous trompe pas. Son aveugle n'a aucune prétention à nous montrer les signes caractéristiques de l'affection dont il est atteint.

Il n'en est pas de même d'un autre aveugle d'un maître italien, qui tourne vers le spectateur de grands yeux blancs sans pupilles (Fig. 171). Je veux parler d'un tableau du musée de Naples, intitulé la *Charité chrétienne* et signé d'un élève du Carrache, SCHEDONE (vers 1580-1615). Cette peinture ne manque



Brogi, phot.

FIG. 171. — LA CHARITÉ CHRÉTIENNE, PAR SCHIDONE.

(Musée national, Naples.)

pas de qualités. Une jeune femme accompagnée d'un enfant fait l'aumône à un aveugle conduit par un jeune garçon. Mais cette figure d'aveugle est absolument contraire à la vérité. Notre homme joue la comédie, et sa pose contournée manque de naturel. C'est une attitude tragique, toute de convention et composée pour attirer la pitié avec la tête penchée, la face crispée doulou-

reusement et ses gros yeux blancs. Les sourcils sont froncés et s'accordent mal avec l'ouverture palpébrale exagérée. Comme nous sommes loin ici des traits impassibles et de l'attitude rigide des véritables amaurotiques, dont nous avons vu déjà de si beaux exemples et comme les peintres dont il nous reste à parler vont nous en montrer d'autres non moins remarquables.

Rembrandt (1608-1669) a dessiné un *Tobie aveugle courant au-devant de son fils* où se trouvent admirablement représentés et l'empressement du père et l'incertitude de l'aveugle. Les jambes courent et les bras tendus en avant hésitent. L'aveugle dans sa demeure se conduit seul et d'ordinaire avec plus d'assurance. Mais l'émotion trouble le vieillard, et ce trouble n'a-t-il pas été très finement noté par Rembrandt qui a fait Tobie s'avançant dans une autre direction que celle de la porte grande ouverte? Le petit chien, qui se jette dans ses jambes comme pour l'arrêter, ne semble-t-il pas avertir son maître qu'il se trompe de chemin?



Fig. 172. — Tobie aveugle courant au-devant de son fils, par Rembrandt (Eau-forte.)

Une des œuvres de peinture les plus intéressantes consacrées à la représentation des aveugles, est sans contredit le tableau du musée de Naples[1], peint par Pierre Breughel le Vieux (1510 ou 1530-1600) et intitulé la *Parabole des aveugles* (Fig. 174).

« Si un aveugle conduit un aveugle, dit l'Évangile, ils tombent tous deux dans la fosse. » Breughel en a figuré toute une théorie.

Dans un paysage accidenté, des aveugles, au sortir d'un village dont les

1. Il existe une répétition du même tableau au musée du Louvre.

maisons et l'église se profilent à l'horizon, s avancent à la queue leu-leu, se prêtant un mutuel concours. Ils sont au nombre de six. Mais une rivière se rencontre sur leur chemin. Les deux premiers y culbutent, risquant fort d'entraîner les autres à leur suite.



FIG. 173. — LA CHUTE DES AVEUGLES, PAR JÉROME BOSCH.
(Gravure du Cabinet des Estampes.)

Rien de plus naturel et de plus vrai que la démarche de ces aveugles, rien de plus finement observé que leurs traits impassibles, la face uniformément dirigée en haut.

Jérôme Bosch (vers 1462-1516) avait déjà traité le même sujet avec moins



Brogi, phot.

FIG. 174. — LA PARABOLE DES AVEUGLES, PAR PIERRE BREUGHEL.

(Musée de Naples.)



d'ampleur mais non moins de vérité (Fig. 173). Les aveugles sont au nombre de deux seulement, ils portent le costume des pèlerins; le premier chavire dans un fossé, entraînant avec lui son compagnon. Une scène identique se reproduit dans le lointain où l'on voit des aveugles entièrement culbutés les uns sur les autres.

Nous citerons encore, mais sans y insister, les *Aveugles de Jéricho*, de Pous-



FIG. 175. — LES AVEUGLES DE JÉRICHO, PAR POUSSIN.
(D'après une gravure du tableau du musée du Louvre.)

sin (Fig. 175), le *Bélisaire*, de David, celui de Gérard, *Homère aveugle*, etc...

Un tableau de Le Sueur, *Saint Paul guérissant des malades*, dont nous avons parlé plus haut, à propos des démoniaques, mérite également d'être cité ici. Dans l'angle de droite un malade à genoux est atteint d'une ophtalmie intense, bien rendue par le peintre et se traduisant par un gonflement considérable de la paupière supérieure (Fig. 48).

Les aveugles, au Japon, ont servi fréquemment de modèles aux dessinateurs, ou aux sculpteurs de bois ou d'ivoire.

Engelbert Kœmpfer, docteur médecin hollandais, qui a laissé une histoire naturelle civile et ecclésiastique du Japon, traduite dans toutes les langues, les a observés au commencement du XVII[e] siècle, et leur a consacré une note intéressante. La confrérie des aveugles avait été fondée au XVI[e] siècle par un prince qui devint aveugle par chagrin d'amour[1].

Un artiste, dont la valeur est aujourd'hui reconnue et prisée en Europe,



FIG. 176. — SUITE D'AVEUGLES TRAVERSANT UN GUÉ, PAR HOKOSAÏ.

leur a consacré des croquis très spirituels, et qui ont été certainement pris d'après des types. Dans le tome VIII de la *Mangwa*, Hokosaï nous montre dix-sept visages d'hommes jeunes ou âgés, maigres ou gras, tous tonsurés, et

1. « Il est à remarquer que les affections du globe oculaire sont très fréquentes et révèlent parfois un haut caractère de gravité. » Voir : Chevel, *Relation médicale d'une campagne au Japon*, Thèse de Paris, 1868 ; et Georges Godet, *Étude sur l'hygiène au Japon*, Thèse de Paris, 1880. Nous lisons encore dans cette thèse cette indication : « Les aveugles, qui le soir parcourent les rues, munis d'un long bâton avec lequel ils guident leur marche, et d'une sorte de flûte à deux tuyaux jumeaux dont ils tirent un son prolongé pour signaler leur passage, sont les masseurs, etc. »

six visages de femmes. Quelques-uns des infirmes sont désignés spécialement comme « aveugles dont les yeux sont ouverts ». En général, leurs traits expriment la résignation, souvent aussi la philosophie rieuse et maligne. Plusieurs d'entre eux appartiennent à la confrérie que Kœmpfer a signalée, et leurs vêtements les désignent par un rond brodé en soie blanche. D'autres exercent le métier de masseur. Ils ne voient pas, mais ils entendent; les nouvelles font le tour de la ville, chez les bourgeois et dans les établissements de bains, avec une rapidité prodigieuse du soir au matin.

Souvent on les rencontre, allant d'une province à l'autre. Hokosaï nous en montre une troupe qui traverse avec précaution un gué (Fig. 176) : ils sondent des pieds et du bâton le gravier de la rivière; d'autres se suivent à la queue leu-leu en se tenant par leur ceinture; un jeune homme s'occupe d'un vieillard qui ose à peine avancer. Toutes ces attitudes sont diversifiées par les caractères, et Hokosaï s'est affirmé, dans le dessin comme dans l'effet, en fidèle observateur de la nature en plein air[1].

1. Cette page appartient à une série en trois volumes, imprimée à plusieurs tons. Elle a paru en 1849, l'année même de la mort de Hokosaï. Il était né en 1760, au nord de Yedo. La *Mangwa* parut en 14 volumes à des intervalles éloignés, et contient des milliers de scènes diverses, d'études variées à l'infini d'après la nature.



Giraudon, phot.

FIG. 177. — LA GUÉRISON DE L'AVEUGLE.

(Fragment de couverture d'un évangéliaire, ivoire du ve siècle, Bibliothèque nationale.)



FIG. 178. — LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE (ŒGROS CURARE), ATTRIBUÉ A GIOVANNI DELLA ROBBIA.
(Bas-relief en terre cuite émaillée ornant la façade de l'hôpital « del Ceppo » à Pistoja.)

CHAPITRE V

LES TEIGNEUX ET LES POUILLEUX

Il n'est pas que les maladies se distinguant par la gravité, la rareté ou l'allure plus ou moins tapageuse de leurs symptômes qui ont tenté les artistes ; d'autres affections plus modestes, voire même très communes, ont eu leurs peintres et leurs sculpteurs, et je consacrerai ce très bref chapitre aux œuvres d'art consacrées à la figuration d'affections cutanées diverses.

Au premier rang nous apparaît un des derniers représentants de la glorieuse dynastie des sculpteurs de la Renaissance italienne dont les saints, les madones et les anges, recouverts d'un blanc émail, rayonnent sur fond bleu, serti de guirlandes de feuillages et de fruits multicolores, les della Robbia. Dans un des bas-reliefs (Fig. 178), qui ornent la façade de l'hôpital de Pistoja, consacré à la figuration des soins à donner aux malades (*ægros curare*), Giovanni della Robbia a placé, en effet, deux scènes d'hôpital fort bien observées. Nous en parlerons plus longuement plus loin (page 389), mais nous devons citer ici la scène de droite, dans laquelle figure un malade qu'il est aisé de reconnaître comme atteint d'une affection du cuir chevelu.

Murillo (1618-1682) a consacré à sainte Élisabeth de Hongrie un tableau qui doit trouver sa place ici (Fig. 179). La charité de sainte Élisabeth avait déjà inspiré un peintre allemand, dont nous ferons connaître l'œuvre remarquable montrant la sainte au milieu des lépreux. Dans la composition du maître



Laurent, phot.

FIG. 179. — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE SOIGNANT LES TEIGNEUX, PAR MURILLO.

(Académie Saint-Ferdinand, Madrid.)



espagnol, la reine de Hongrie ne se contente plus de donner à manger et à boire aux malades, elle leur prodigue elle-même ses soins. Et, pour ne pas être atteints de la lèpre, les malheureux qu'elle panse n'en sont pas moins victimes d'un mal contagieux dont le peintre a si bien su fixer les caractères



Hanfstaeghl, phot.

FIG. 180. — UNE FEMME CHERCHANT LES POUX A SON ENFANT, PAR MURILLO.

(Pinacothèque de Munich.)

que le diagnostic est des plus faciles. L'enfant dont sainte Elisabeth lave la tête au-dessus d'un large bassin est atteint de la teigne tonsurante, et un second petit malade debout près d'elle, qui semble attendre son tour, occupé à se gratter avec frénésie, est affligé du même mal. L'emplâtre, ou le linge qu'il a sur le sommet de la tête, laisse voir ces larges places irrégulièrement dégarnies de cheveux, qui sont une des conséquences du mal. Près de la sainte sont deux servantes, dont l'une s'apprête à verser le contenu d'un vase sur la tête de

l'enfant; l'autre tient un plateau avec des médicaments et des emplâtres. Un boiteux perdu dans l'ombre s'avance sur la droite, et dans l'angle gauche du tableau un pauvre diable, assis à terre, défait son pansement et découvre un ulcère de la jambe.

Je signalerai également un tableau du même maître conservé au musée de Munich (Fig. 180) et exprimant une scène plus intime, dans laquelle une affection parasitaire du cuir chevelu retient également l'attention du spectateur. Mais le mal dont il s'agit ici, le *pediculus capitis*, fort commun dans les populations où n'ont pas pénétré les habitudes de l'hygiène, ne laisse point de traces visibles dont l'artiste ait à se préoccuper. La recherche du parasite, qui se cache dans les épaisseurs touffues de la chevelure, est le motif que le peintre a choisi, et qui, à lui seul, révèle la nature de l'affection. C'est une vieille femme, une grand'mère, qui tient entre ses genoux la tête d'un bambin joufflu à demi couché à terre; tout est à admirer dans cette scène de famille, depuis l'insouciance du jeune enfant dévorant un morceau de pain, et jouant avec un chien qui semble attendre la bouchée promise, jusqu'à l'attention pleine de gravité avec laquelle la vieille femme se livre à la poursuite de l'ennemi.

Je ne citerai que pour mémoire le tableau bien connu de Murillo, qui est au Louvre, et représente un jeune mendiant, dans un rayon de soleil, très occupé à chercher la vermine dans les plis de sa chemise (Fig. 183).

Un jeune pouilleux a été également représenté par Gérard Dow (1598-1674). La scène se rapproche beaucoup de celle qu'a choisie Murillo dans le tableau de Munich. C'est encore une vieille femme qui tient sur ses genoux la tête d'un gros garçon d'une dizaine d'années. La recherche à laquelle elle se livre est minutieuse, elle exige les lunettes, elle captive toute l'attention. Sur l'arrière-plan, le mari semble attendre le moment opportun pour vider la bouteille. L'intérêt pittoresque du tableau est doublé par les accessoires qui, suivant l'habitude du maître flamand, meublent l'intérieur de la maison.

Une gravure de la Bibliothèque nationale (Fig. 181), attribuée à Van Ostade, reproduit une scène du même genre, et c'est par elle que nous terminerons cette courte revue des pouilleux dans l'art, que nous pourrions facilement allonger sans grand profit d'ailleurs [1]. Le pouilleux de Van Ostade

1. Le Dr Meige (*Nouv. Iconogr.*, p. 9) a cité plusieurs autres tableaux de pouilleux de Van Ostade, de Pieter de Hooch, de Jean Miel.

n'est plus un enfant, c'est un joyeux drille assis à terre, la pipe à la main et qui se prête docilement aux investigations laborieuses auxquelles se livre une vieille femme dans sa chevelure embroussaillée, pendant qu'un compère se livre à un autre genre de recherche en explorant le contenu d'une cruche à boisson.

Je veux dire quelques mots, pour clore ce chapitre, d'un tableau du Louvre



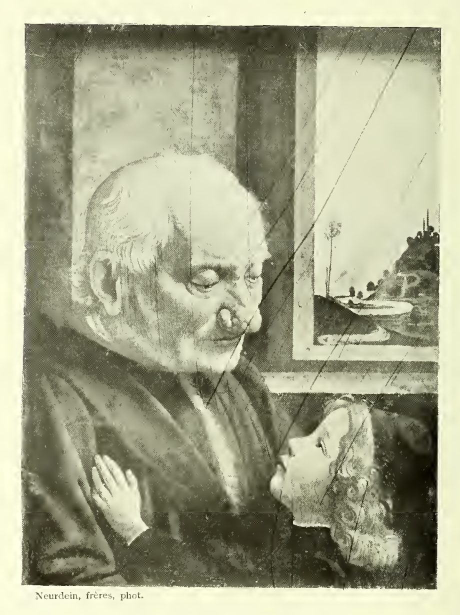
FIG. 181. — LA RECHERCHE DES POUX, PAR VAN OSTADE.
(Gravure du Cabinet des Estampes.)

de DOMENICO GHIRLANDAJO (1449-1494), bien qu'il n'y soit question ni de teigne, ni de poux. Mais il représente, avec une grande vérité, une maladie de peau assez commune et sa place dans notre galerie artistique de la maladie est toute marquée ici (Fig. 182).

Il s'agit d'un portrait de vieillard avec un enfant. Les têtes des deux personnages forment tout le tableau et attirent l'attention du spectateur. Et le nez de ce vieillard bourgeonnant et tuméfié est le siège d'une affection peinte dans tous ses détails avec un soin si minutieux qu'il est facile d'y retrouver

tous les caractères de l'acné hypertrophique. Certes, jamais un antique n'aurait voulu reproduire dans tout son réalisme une semblable difformité.

Beulé, dans son drame antique « Phidias », fait dire à Périclès s'adressant à Phidias qui fait son portrait : « Ainsi tu n'as pas jugé préférable de me représenter tel que je suis chaque jour, sans oublier ma tête allongée, dont se



Neurdein, frères, phot.

FIG. 182. — PORTRAIT D'UN VIEILLARD AVEC UN ENFANT, PAR DOMENICO GHIRLANDAJO.

(Musée du Louvre.)

moquent les poètes comiques? » Et Phidias de répondre, résumant une certaine théorie esthétique, que ce que l'on doit rechercher dans un portrait n'est pas « une ressemblance périssable, mais l'expression du caractère et l'empreinte des vertus ».

Si le maître de la première Renaissance italienne avait suivi ces principes, nous n'aurions pas aujourd'hui ce chef-d'œuvre qu'un trait réaliste aussi osé,

loin d'amoindrir, complète d'une façon inattendue. Ici la pensée domine la matière, et de cette toile se dégage un sentiment de touchante mansuétude et d'infinie tendresse. La figure de ce vieillard, dans tous les traits, avec son beau front découvert, ses sourcils un peu contractés, ses yeux tout remplis de bienveillance, la bouche cachée dans l'ombre de l'appendice nasal volumineux, respire la bonté, une vraie bonté acquise parfois au prix d'une douloureuse expérience. Et l'enfant ne s'y trompe pas. Son ingénuité ne s'arrête pas à un défaut physique, elle pénètre jusqu'à l'âme de son vénérable compagnon. Sa petite tête blonde le dévore du regard. Ses lèvres tendues en avant ne demandent qu'à l'embrasser, et sa petite main s'élève avec l'intention évidente de l'attirer dans ses bras.

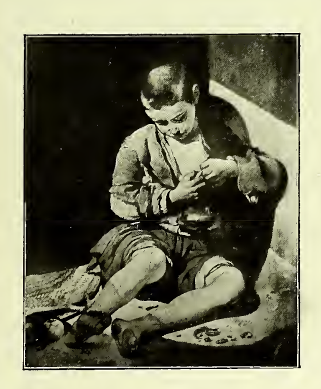


FIG. 183. — JEUNE MENDIANT, PAR MURILLO.

(Musée du Louvre.)



Alinari, phot.

FIG. 184. — LE GROUPE DES INFIRMES DANS LE « TRIOMPHE DE LA MORT », PAR ORCAGNA.

(Fresque du Campo-Santo, Pise.)

CHAPITRE VI

LES LÉPREUX

La lèpre est une maladie fort ancienne, c'est une maladie biblique. On en trouve déjà des relations dans l'histoire du peuple juif, 1500 ans avant Jésus-Christ. Mais c'est surtout au moyen âge, à l'époque des croisades, vers la fin du XIe, vers les XIIe et XIIIe siècles, que cet horrible mal se propagea d'une façon épouvantable, et devint la terreur de tous les pays. A la mort de Louis VIII (1229), on ne comptait pas moins de deux mille léproseries en France et de dix-neuf mille dans la chrétienté [1].

Saint Lazare, le lépreux de l'*Évangile* (saint Luc, XV, 19-26), devint le patron

1. Nous empruntons ces détails au remarquable ouvrage de M. Leloir sur la lèpre.

de tous ces malheureux, et son image nous le fait voir dans les vitraux et les missels tenant sa cliquette, et couché à la porte du mauvais riche, où les chiens viennent lécher ses ulcères.

En effet, « dans les monuments du moyen âge, dit le P. Cahier, cette espèce de maladie n'est pas seulement caractérisée par les taches qui couvrent la peau, mais aussi par la cliquette, instrument formé de trois à quatre lames de bois destinées à produire, par leur percussion réciproque, un bruit qui avertissait les passants de se garer ».

C'est que la contagiosité de ce mal était parfaitement reconnue, et l'histoire montre que les mesures prises pour isoler les lépreux ont toujours fait décroître et même disparaître la maladie dans une région.



FIG. 185. — LAZARE, LE LÉPREUX DE L'ÉVANGILE.
(Miniature de l'*Hortus deliciarum*.)

Les effigies de lépreux que nous a laissées le moyen âge sont plus intéressantes, au point de vue de l'histoire des mœurs, qu'instructives au point de vue pathologique.

Les signes de la lèpre se réduisent à des taches, des plaies, des ulcères, des pustules, etc..., répandus souvent en grand nombre à la surface du corps et d'un aspect nullement caractéristique. Il suffira d'en citer quelques exemples :

Le lépreux de l'*Évangile* (Math., VIII, 1) est figuré dans l'*Évangéliaire* d'Egbert, archevêque de Trèves (Xe siècle, bibliothèque de Trèves). C'est un homme à moitié chauve, qui s'avance avec un geste de supplication : « Seigneur, si vous voulez, vous pouvez me guérir. »

Les traits du visage sont grossiers. La courte tunique dont il est vêtu laisse voir, sur ses bras et ses jambes, une quantité de petites taches qui figurent les pustules et les ulcères. Sous son bras gauche, il porte une corne, sorte d'olifant qui paraît remplacer la cliquette [1].

L'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, qui nous a fourni plusieurs images fort curieuses de possédés, contient aussi quelques lépreux qui ne manquent pas d'intérêt. A la page 59 de la copie qu'en a faite le comte de Bastard,

1. Cité et figuré par le comte de Bastard, *Mélanges archéologiques*. Cabinet des Estampes.

et qui se trouve au Cabinet des Estampes, on voit un lépreux debout dans une attitude suppliante, et qui doit être une figure extraite d'une scène représentant l'épisode de l'*Évangile* rapporté plus haut. Il n'est vêtu que d'un court jupon, et porte sur tout le corps les stigmates des ulcères figurés par de petits traits ou de petits ronds également répartis sur toute la surface de la peau.

Pendant longtemps, du IX[e] siècle au XIV[e] et même au XV[e] siècle, cette façon toute conventionnelle de figurer la lèpre prévalut. En outre du lépreux déjà cité, l'*Hortus deliciarum* nous montre deux miniatures de grande dimension où figure Lazare, le lépreux de l'*Évangile*. Dans l'une, il est à la porte du palais où festoie le mauvais riche, et les chiens lèchent ses ulcères; dans l'autre, étendu sur la terre nue, il rend à Dieu son âme (Fig. 185), que recueillent des messagers célestes, pendant que des diables difformes emportent celle du mauvais riche, couché sur un lit somptueux. Sur ces deux images, sa nudité, à peine voilée, montre sa peau toute criblée de petites taches.

Job, sur son fumier, est d'ordinaire figuré de la même façon. « Une lèpre hideuse lui couvrit tout le corps », dit le texte sacré. Le comte de Bastard en cite plusieurs exemples du XII[e] et du XIV[e] siècle. Mais le plus beau que nous ayons rencontré est celui qui se trouve dans le livre d'heures d'Anne de Bretagne, reconnu pour le monument le plus complet de l'art français au XV[e] siècle. Job est représenté sur son fumier conversant avec ses amis, auxquels il explique le mystère des souffrances qui n'ont pas seulement pour but de punir le méchant, mais aussi d'éprouver le juste et de le perfectionner. Cette miniature, fort belle et très soignée, le représente sous les traits d'un vieillard amaigri dont la nudité n'est voilée que par un linge disposé en travers de la partie moyenne du corps dont toute la surface, y compris le visage, est recouverte d'une quantité considérable de pustules jaunâtres de toutes dimensions, entourées d'une auréole rouge.

Cette tradition se retrouve sur un dessin de Burgkmair dont nous parlerons plus loin, et sur une gravure de 1578, qui représente saint Benoît guérissant un lépreux. Cette gravure fait partie de *la Vie de saint Benoît*, que nous avons citée plus haut à propos des démoniaques.

Enfin, dans un voyage en Espagne, Charcot a vu dans un faubourg de Séville, au-dessus de la porte de la chapelle de l'ancien couvent, aujourd'hui hôpital des lépreux, une majolique représentant un malade atteint de cet hor-

rible mal. C'est un homme en haillons, avec des béquilles et une étiquette à la

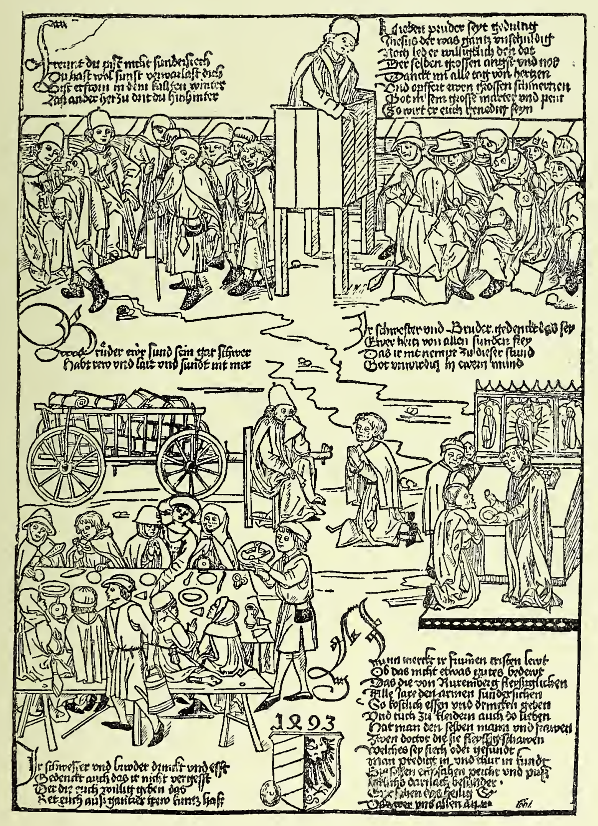


FIG. 186. — COMMUNION ET BANQUET ANNUEL DES MALADES A NUREMBERG.

(Gravure sur bois de Nuremberg, 1493, Cabinet des Estampes.)

main. Les bras et les jambes nus sont couverts de plaies léchées par des chiens, et n'ayant, du reste, rien qui rappelle les éruptions caractéristiques de la lèpre.

Mais il est plusieurs anciens documents que nous a fait connaître M. Bouchot, conservateur aux Estampes, et qui méritent une mention spéciale[1].

C'est d'abord une magnifique gravure sur bois de Nuremberg, datée de 1493. Elle représente *la Communion et le Banquet annuel des malades à Nuremberg*. Or, tous ces malades sont des lépreux. La cliquette qu'ils portent le démontre très clairement. Mais il est encore d'autres signes qui nous intéressent davantage. Sans entrer dans une description dont nous dispense la reproduction que nous donnons ici (Fig. 186), on voit, surtout sur la face des malades, les marques indéniables du fléau. L'un a toute la partie inférieure du visage couverte par des linges; un autre, probablement trop gravement atteint, a la tête entièrement voilée. Enfin, sur le plus grand nombre, il nous est difficile de ne pas voir, dans les traits ravagés de leur visage, dans l'hypertrophie ou l'atrophie de certaines parties de la face, du nez en particulier, autre chose qu'une marque d'archaïsme, c'est-à-dire l'intention évidente de la figuration réaliste du mal.

Une seconde gravure sur bois (1495), également d'origine allemande, figure une scène d'hôpital. Elle a pour titre l' « Examen des malades » et nous y trouvons plusieurs points intéressants à relever. D'abord le malade assis, les mains croisées sur les cuisses, est bel et bien un lépreux atteint de la forme de la maladie dite tuberculeuse. Il présente le facies léontiasique, avec des tubercules surtout visibles sur le front et aussi en d'autres parties de la face. On en observe en outre sur la jambe droite et sur le pied gauche. Enfin, nous voyons sur la gauche, un geste que nous aurons l'occasion de relever bien des fois dans les scènes médicales variées que nous étudierons plus loin, c'est le médecin se livrant à l'examen des urines et pour ce, contemplant avec attention l'urinal qu'il élève d'une main.

Mais le document le plus rare en même temps que le plus instructif est un grand morceau de toile peinte des deux côtés, et qui servait de bannière aux lépreux (Fig. 187). Cette étoffe était autrefois tendue dans un châssis de bois qui laissait voir ses deux faces, et se trouvait fixé à l'extrémité d'une hampe. Aujourd'hui, elle est placée d'une façon analogue à l'intérieur d'un cadre en

1. J'adresse ici mes bien vifs remerciements à M. Bouchot ainsi qu'à ses collaborateurs du Cabinet des Estampes, MM. Raffet et Courboin, pour l'aide précieuse et empressée qu'ils ont bien voulu me prêter dans mes recherches.



FIG. 187. — BANNIÈRE DE LÉPREUX.

(Toile peinte, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.)



bois qui permet de l'examiner facilement des deux côtés. M. Bouchot, qui la possède dans son cabinet aux Estampes, a bien voulu nous aider de ses conseils



FIG. 188. — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE DONNANT A MANGER ET A BOIRE AUX LÉPREUX, PAR HANS BURGKMAIR.

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

dans l'examen que nous en avons fait, ce dont nous lui sommes tout particulièrement reconnaissant.

Cette bannière est datée de 1502. Elle porte les armes du seigneur belge,

Louis de la Gruthuyse, dont nous avons déjà cité les manuscrits à propos des possédés, et qui était fondateur de nombreuses léproseries.

La partie centrale est occupée par deux grandes figures. L'une, la Vierge et l'enfant, est peinte suivant la tradition de Memling; les têtes ne manquent pas de charme et dénotent une certaine habileté. L'autre, qui nous intéresse plus particulièrement, est un saint lépreux, la tête est nimbée, peut-être saint Lazare, sous les traits d'un malheureux malade de l'époque. Il porte, en effet, les vêtements du temps; d'une main, il tient la cliquette, de l'autre le long bâton. Mais ce qui mérite plus spécialement de retenir notre attention, ce sont les marques de l'affection qu'il porte sur ses jambes nues, sur ses mains et sur son visage.

Les ulcères y sont figurés d'une façon plus réaliste que nous ne l'avons vu jusqu'à présent. Au lieu de simples taches ou de boutons, on voit des ulcérations plus ou moins étendues, à bords irréguliers, rouges, avec auréole violacée et à fond grisâtre. La main gauche, qui tient le bâton, semble bien avoir des doigts mutilés, privés d'une partie des phalanges. Et, au visage marqué d'ulcères, la bouche irrégulière et déviée, avec la lèvre inférieure pendante, est l'indice atténué, mais nettement révélateur, d'une des plus affreuses mutilations du mal et que nous verrons plus tard reproduite par les artistes dans toute sa hideur.

Tout autour de cette scène centrale se trouvent quatre vignettes, qui racontent les épisodes de la vie du saint Lazare des Évangiles, avec les portraits des donateurs tout en bas.

C'est, à la partie supérieure, à droite, la résurrection de Lazare ; à gauche, Lazare, à la porte du palais du mauvais riche, rudoyé par un serviteur ; à la partie inférieure se voient les épisodes connus de la mort du mauvais riche et du pauvre Lazare. Ce dernier, tout de son long étendu sur le sol, s'endort du sommeil du juste, entre son bâton et sa cliquette. Le mauvais riche, au contraire, sur son lit fastueux, rend son âme au milieu de convulsions, qui contrastent avec la rigidité calme du pauvre lépreux étendu en face, et qui ne sont pas sans analogie avec l'agitation des possédés.

Une bordure très curieuse encadre le tout; elle est composée de cliquettes sur un fond de fleurs décoratives, avec des écussons armoriés.

Ce très curieux spécimen, dont nous avons noté les intentions naturalistes

évidentes, nous servira de transition pour l'étude que nous allons entreprendre maintenant.

Car il est d'autres figurations de lépreux où nous verrons reproduits, avec



FIG. 189. — SAINT ADELARD, ABBÉ DE CORBIE, SECOURANT LES LÉPREUX, PAR HANS BURGKMAIR.

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

une grande vérité, quelques-uns des signes caractéristiques de l'affreux mal.

C'est, pour le médecin, une nouvelle occasion d'apporter à la critique d'art d'utiles renseignements puisés dans ses connaissances techniques spéciales. Il y a une dizaine d'années, j'ai étudié, avec M. le professeur Charcot, plusieurs

figurations artistiques de la lèpre et, en particulier, deux documents de première importance extraits des œuvres d'Holbein et d'Albert Durer. Depuis, cette question a été reprise dans notre journal par le Dr Henry Meige qui a analysé un certain nombre de documents nouveaux[1].

Aujourd'hui, les œuvres d'art où les signes de la lèpre peuvent être relevés d'une façon précise, sont au nombre d'une trentaine.

Ces œuvres sont réparties dans les diverses écoles de peinture, à l'exception, toutefois, de l'école française qui, du moins jusqu'à présent, ne nous a fourni aucun document de ce genre. Les écoles les plus riches sont les écoles italienne et allemande du XIVe au XVIe siècle, époque à laquelle le fléau sévissait avec le plus de rigueur.

Pour permettre au lecteur d'apprécier en toute connaissance de cause les œuvres artistiques dont il s'agit, il me semble nécessaire d'indiquer ici les signes objectifs les plus saillants de cette horrible maladie. Je le ferai aussi brièvement que possible, mais sans réticences, estimant que c'est le seul moyen de juger l'œuvre des maîtres, qui n'ont pas craint d'aborder un aussi épouvantable spectacle.

La lèpre se montre sous deux formes, suivant que les tumeurs spécifiques qui la caractérisent, et auxquelles on donne le nom de *lépromes*, envahissent la peau et ses dépendances ou le système nerveux.

La première forme est dite *tuberculeuse* ou *noueuse*. Précédés de taches érythémateuses ou pigmentaires, les tubercules de la lèpre, sous la forme de grosseurs plus ou moins régulières, du volume d'un grain de plomb à celui d'une noix, envahissent la peau, les tissus sous-cutanés, les muqueuses, les ganglions. Ils se montrent de préférence aux extrémités, à la face et aux membres ; ils sont confluents, se touchent les uns les autres et donnent aux parties qu'ils affectent un aspect très particulier. A la face, c'est le masque du « léonin », le léontiasis lépreux connu depuis les temps les plus reculés. Le visage est comme bouffi, variant du rose pâle à la couleur bronzée, avec chute complète ou partielle de la barbe, des cils et des sourcils. Les cheveux sont habituellement conservés, car le léprome respecte d'ordinaire la peau du crâne. Le front bossué et épaissi est sillonné en tous sens de rides profondes. Les

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, année 1897, p. 418.

paupières infiltrées de nodosités pendent à demi. Le nez bosselé, élargi, aplati, écrasé, épaté comme chez le nègre, — les narines boursouflées, — est flanqué de deux joues hypertrophiées.

Les lèvres tuméfiées, épaissies, proéminentes, se renversent et pendent au-dessus du menton également gonflé et bosselé. De chaque côté, les oreilles, infiltrées de tubercules et dont les lobules ressemblent à des bourses flasques remplies de nodosités, encadrent cet affreux visage. Non contents de s'étaler à la surface, les tubercules envahissent la muqueuse de la bouche, le pharynx et jusqu'au larynx.

Aux membres, les lépromes couvrant les doigts s'étendent parfois en nappe, et occasionnent un gonflement considérable analogue à celui de l'éléphantiasis.

Mais ce n'est là qu'une première phase du mal, suivie bientôt de lésions plus affreuses; ces tumeurs ont une tendance naturelle à l'ulcération, et alors, sur toutes les parties tuméfiées, ce sont des ulcères de toutes dimensions, parfois grands comme la main, tantôt couverts de croûtes verdâtres ou brunâtres, tantôt montrant leur fond jaunâtre, cerclés de bords durs saillants et violacés d'où s'écoule une sanie purulente, creusant les chairs, dénudant les tendons, les ligaments, pénétrant jusqu'aux os.

Et alors la face déformée du léontiasique se recouvre de croûtes et de cicatrices, le nez s'effondre en masse, les yeux fondent, la bouche, la gorge, le larynx sont mutilés. Des cinq sens l'ouïe seule persiste. Et derrière ce masque qui crie l'épouvante, vit un cerveau sain et lucide qui pense, sent et aime jusqu'à la fin.

Fait extraordinaire, ces malheureux ont un stoïcisme calme qui étonne ceux qui les fréquentent. Ils semblent indifférents à leur mal, ils ont même de la gaieté et apportent à leur toilette un soin minutieux.

« En tout cas, dit le Dr Leloir, je n'ai jamais vu de lépreux demander la mort et je ne connais pas d'exemples de suicide chez ces malades qui paraissent assister avec la plus grande résignation à la décomposition lente et progressive de leur corps. »

La deuxième forme de la lèpre n'est guère moins effrayante sous un aspect complètement différent. Elle débute également par des taches de coloration variée, mais l'altération, par les lépromes, des nerfs qui président à la

nutrition des parties amène la déchéance progressive de tous les tissus.

Au lieu de l'hypertrophie, de l'énormité bourgeonnante des régions atteintes par le mal, ici c'est l'émaciation, la diminution de volume, la paralysie, l'atrophie avec toutes les déformations qui en sont la conséquence.

La face amaigrie, de teinte cadavéreuse, est paralysée. Le front uni ne se contracte plus. Les yeux grands ouverts ne peuvent plus se clore, la paupière



FIG. 190. — SAINTE IDUBERGE FAISANT L'AUMONE A DES LÉPREUX, PAR HANS BURGKMAIR

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

inférieure privée de cils s'écarte du globe oculaire et se renverse en dehors. La photophobie force parfois les malades à porter de grandes visières vertes. La joue creuse et pâle ne se tend plus, les lèvres sont immobiles, la lèvre inférieure pend, laissant à découvert les dents et les gencives.

Dans les membres, l'atrophie musculaire gagne région par région, mettant des creux à la place des saillies, laissant paraître sous la peau les reliefs osseux et occasionnant les déformations si caractéristiques des extrémités, —

main ou pied, — dont les doigts se recroquevillent de diverses façons et suivant certaines lois.

Enfin la peau elle-même peut être le siège de l'atrophie, elle se dessèche et se rétrécit, et, dans les cas extrêmes, tendue et parcheminée, décolorée ou brunâtre, elle ne recouvre plus qu'un squelette.



FIG. 191. — SAINTE VÉRONE, VIERGE, SOIGNANT UNE FEMME ATTEINTE DE LA LÈPRE, PAR HANS BURGKMAIR.

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

Le tableau est déjà bien affreux ; ce n'est pas tout encore. Au niveau des jointures, petites et grandes, se produisent des ulcérations linéaires et indolentes qui gagnent peu à peu en profondeur, pénètrent dans les articulations, dénudent les os. Et les phalanges tombent les unes après les autres sans réaction douloureuse. La cicatrisation se fait. C'est alors le tour d'un segment de membre plus important, la main ou le pied.

Et le malheureux assiste à cette mutilation progressive, mourant par mor-

ceau, jetant pour ainsi dire en pâture à la mort affamée et parcimonieuse ses membres par segments.

Ces deux formes de la lèpre se compliquent mutuellement et coexistent le plus souvent chez le même individu. C'est alors la lèpre complète. Je n'insiste pas; d'après les descriptions qui précèdent, le lecteur peut aisément se faire une idée du résultat de cet horrible mélange.

La lèpre est heureusement fort rare aujourd'hui, mais elle existe encore confinée en quelques points du globe, non moins effrayante qu'autrefois.



Hanfstaengl, phot.

FIG. 192. — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE.

(Fragment d'un tryptique d'un maître de Cologne, 1400, musée de Berlin.)

Comment les artistes, alors qu'elle désolait toute la chrétienté, n'auraient-ils pas été frappés d'un tableau aussi terrifiant? L'horreur même de ce spectacle, la répulsion qui s'attachait à ces malheureux, véritables réprouvés, misérables et dangereuses loques humaines abandonnées et fuies de toute l'humanité, ne devait pas éloigner les artistes, les peintres religieux surtout, en quête de sujets destinés à la glorification des saints, à l'exaltation des miracles.

N'était-ce pas, en effet, donner la plus haute idée de la vertu, de la charité des saints — que ce soit saint Martin ou sainte Élisabeth de Hongrie — que de les figurer secourant ces malheureux, rebut du genre humain? Combien le miracle était grand, qu'il eût lieu par l'entremise de saint Jean, de saint Pierre, de saint Édouard le Confesseur ou de quelque autre saint, s'il donnait la guérison à ces êtres gravement atteints dans tout leur corps d'un mal incurable et que le pouvoir humain, impuissant à guérir, n'arrivait même pas à soulager!

Les artistes, néanmoins, dans la peinture de la lèpre, ont gardé une certaine mesure, que les détails qui précèdent servent précisément à fixer. Ils ont évité généralement l'horrible tableau des membres hypertrophiés couverts de plaies sanieuses et des faces ulcérées et purulentes. Le membre éléphantiasique est d'ordinaire couvert de bandages, et la face mutilée est cicatrisée. Ils ont reproduit de préférence les conséquences atrophiques du mal, les membres

squelettiques, les déformations en griffe des extrémités et aussi les résultats du processus mutilant, la perte des différents segments des membres.

Un bon nombre des infirmes porteurs de moignons, devaient être, dans l'esprit de leur auteur et des contemporains, des lépreux, sans qu'il soit possible aujourd'hui de l'affirmer, en l'absence de tout autre stigmate, parce que la perte d'un membre peut être occasionnée par bien d'autres causes. C'était là, certes, la façon la plus discrète de représenter un lépreux, mais aussi la moins démonstrative.

Dans un tryptique du musée de Berlin dû à un maître inconnu de l'école de Cologne vers 1400, un des panneaux latéraux représente sainte Élisabeth de Hongrie couvrant un infirme de son manteau (Fig. 192). Suivant la tradition, cet infirme doit être un lépreux, bien qu'en l'absence de signes nettement caractéristiques il nous soit impossible de l'affirmer. J'en donne ici une reproduction parce qu'il est très vraisemblablement un des types incomplets dont nous parlons, choisis par les artistes pour représenter la lèpre. La face vieillotte est complètement glabre et la calvitie occupe toute la partie antérieure du crâne. Aux deux jambes, enveloppées de linges et terminées par deux moignons, sont fixées des gouttières en bois sur lesquelles l'individu repose dans la station et dans la marche. Chute des poils, amputation des pieds sont évidemment des méfaits imputables à la lèpre. Mais la perte des pieds peut être accidentelle, l'alopécie peut dépendre d'une affection cutanée comme la teigne ou la pelade, de telle sorte que notre diagnostic reste forcément en suspens.



FIG. 193. — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE.

(Statue de la chapelle du château de Châteaudun. XVe siècle.)

On pourrait rapprocher de cette peinture une statue en pierre de sainte Élisabeth (XVe siècle) qui existe dans la chapelle du château de Châteaudun (Fig. 193). La sainte a près d'elle un petit infirme qu'elle couvre d'un manteau. Complètement nu, vêtu d'une simple braguette, il a une jambe de bois et se soutient avec des béquilles. Il est coiffé d'un bonnet qui

lui recouvre tout le crâne et s'attache avec des brides sous le menton.

Le peuple, dans le pays, le connaît sous le nom du « petit teigneux » et il peut bien avoir raison, car nous avons vu que ces sortes de malades recevaient aussi les soins de sainte Élisabeth. Mais si à cause de sa face vieille et glabre, de l'amputation d'un pied, nous en faisions un lépreux, nous pourrions aussi n'avoir pas tort. Au demeurant, cette discussion est oiseuse. L'artiste du XVe siècle faisait peut-être peu de différence entre la lèpre et la teigne, maux également contagieux et d'aspect repoussant que la sainte soignait avec une égale sollicitude. Pourquoi n'aurait-il pas, inconsciemment peut-être, mêlé dans un même personnage les signes des deux affections?

Il nous reste maintenant à examiner une autre catégorie d'œuvres d'art dans lesquelles la lèpre se trouve peinte avec des signes choisis parmi les plus caractéristiques, sinon les plus horribles de ce mal affreux.

L'école italienne nous en donne de beaux exemples.

Nous étudierons plus loin à propos des infirmes en général une fresque qui se trouve à Florence dans la chapelle des Espagnols annexée au cloître de l'église Santa Maria Novella, et attribuée à TADDEO GADDI (1300-1366). Parmi les nombreux infirmes qu'elle met en scène, implorant un miracle pour la guérison de leurs maux, se voit au premier plan, à gauche, un malheureux cul-de-jatte dont la face est envahie par un large ulcère qui semble lui avoir dévoré tout le nez. De plus, ainsi que l'a fait remarquer M. Meige, les pertes de substance ne sont pas limitées au visage. Le pied droit de cet infirme ne possède plus que trois orteils, tandis que le pied gauche a conservé ses cinq doigts. C'est donc bien un lépreux que nous avons sous les yeux.

Dans la fresque célèbre du *Triomphe de la Mort* du Campo Santo (Fig. 184), le peintre, ORCAGNA ou LORENZETTI (XIVe siècle), a représenté un groupe d'infirmes au nombre desquels nous reconnaîtrons encore, avec M. Meige, plusieurs lépreux. La Mort qui fauche la jeunesse en sa fleur, et les grands de ce monde au milieu de leurs plaisirs, reste sourde aux supplications des malheureux qui ne lui demandent que d'abréger leurs souffrances. Dans leurs rangs une place devait bien être réservée aux lépreux. Au milieu des bras qui se tendent, nous trouvons les mains en griffe et les moignons de ces malheureux, bras qui ont déjà donné leurs mains à la tombe. Chez un de ces infortunés, le

nez est rongé par un ulcère, chez un autre un large bandeau cache vraisemblablement des yeux fortement touchés, si ce n'est des orbites béantes.

Dans la galerie des Offices, à Florence, un maître inconnu du XIVe ou XVe siècle de l'école toscane représente « un saint qui fait l'aumône à des estropiés »



Brogi, phot.

FIG. 194. — UN SAINT FAISANT L'AUMONE, ÉCOLE TOSCANE DU XVe SIÈCLE

(Musée des Offices, Florence.)

(Fig. 194). Le dessin est assez inhabile et les nombreuses incorrections qui s'y trouvent doivent nous mettre sur nos gardes. Les intentions naturalistes ne s'y révèlent pas moins par des signes indubitables et nous trouvons chez ces malheureux les méfaits de la lèpre reproduits avec une réalité saisissante. L'un d'eux, par exemple, celui qui est dans l'angle de droite, montre un facies caractéristique, avec sa lèvre inférieure tuméfiée, rouge et pendante qui

découvre les gencives. Il est en outre gravement mutilé aux deux jambes. Son genou gauche repose sur un pilon pendant que son pied droit, enfermé dans une chaussure informe et trouée, est manifestement raccourci par la disparition des orteils. Il est impossible d'attribuer la brièveté de ce pied à une incorrection du dessin, car les pieds du saint et d'autres personnages, d'une longueur plutôt exagérée, témoignent du savoir de l'artiste et semblent là pour faire contraste. D'ailleurs un pied semblablement raccourci, enfermé aussi dans une chaussure trouée, se voit sur un second lépreux dont l'autre jambe considérablement augmentée de volume est entourée de bandages. D'autres infirmes montrent des moignons.

Des peintres plus habiles ont donné des images plus précises encore des lésions de la lèpre.

Masaccio (1401-1429), dans une fresque de l'église Santa Maria del Carmine à Florence (chapelle Brancacci), montre un cul-de-jatte lépreux, le nez et la lèvre à demi rongés par un ulcère, tendant sa main droite, véritable main bote, déformée par l'atrophie.

Un autre lépreux de Pietro del Donzello (xve siècle), dans son tableau du musée de Naples, *la Charité de saint Martin* (Fig. 195), porte les signes manifestes de la lèpre localisés à la main gauche, lèpre atténuée, puisqu'elle semble respecter tout le reste du corps, mais non moins grave en ses manifestations locales. Cette main nous offre un très bel exemple de griffe lépreuse avec mutilation. « Trois de ces doigts sont seuls visibles : l'auriculaire et l'annulaire sont nettement recourbés en crochet, la première phalange en extension, les deux dernières en flexion forcée. Le médius est amputé au niveau de la deuxième phalange. On ne voit ni l'index ni le pouce, soit qu'ils aient subi la même mutilation, soit qu'ils aient été dissimulés par la position du membre [1]. »

La vieille école allemande a produit plusieurs images de lépreux. Il existe à la Pinacothèque de Turin un tableau attribué à l'école de Cologne (xve siècle), qui représente la *Consécration d'un roi de France*, et dans lequel plusieurs infirmes attirent tout particulièrement notre attention (Fig. 196).

La cérémonie de la consécration se passe dans une sorte de sanctuaire ouvert. Elle occupe toute la partie gauche du tableau et nous n'en dirons rien.

1. Dr Meige, *loc. cit.*



Alinari phot.

FIG. 195. — LA CHARITÉ DE SAINT MARTIN, PAR PIETRO DEL DONZELLO.

(Musée national, Naples.)



A droite, sur la place, se pressent de malheureux infirmes qui viennent demander la guérison, car l'on sait que les rois de France avaient le don, une fois consacrés, de guérir les écrouelles et d'autres maladies. Il semble ici que le mal dont ces malheureux sont atteints n'est autre que la terrible lèpre.

Celui qui est debout, dans l'angle du tableau, porté sur deux béquilles, est bien gravement atteint. Ses membres inférieurs, tous deux atrophiés et dont les pieds rétractés ne touchent terre que par la pointe, lui refusent à peu près tout service. La tête dolente, penchée de côté, montre une face glabre, toute boursouflée ; les joues sont gonflées et les lèvres entr'ouvertes découvrent une dentition fort irrégulière. Enfin, la misère de ses vêtements laisse à découvert une partie du ventre couverte d'ulcères. Près de lui, un frère d'infortune est agenouillé, les mains jointes, soutenu par des béquilles. Une de ses jambes est enveloppée de bandages, l'autre repose sur une gouttière prolongée par un pilon. Le malheureux a perdu l'usage de ses pieds, il se traîne sur ses genoux. Les cuisses amaigries sous les chausses déchirées, gardent une attitude de flexion vraisemblablement causée par les rétractions tendineuses. Sa face amaigrie, ses membres supérieurs émaciés complètent le tableau. Sans qu'il soit permis de l'affirmer d'une façon absolue, il semble bien que nous soyons ici en présence de deux figures de lépreux.

Dans les intervalles que laissent ces deux premiers personnages, on remarque à l'arrière-plan trois autres figures qui sont aussi des malades. Une femme porte un enfant dont la tête presque glabre paraît atteinte de la teigne. Un malheureux s'avance les mains jointes, d'un air suppliant. Il pousse des plaintes et sa bouche s'ouvre toute déviée à gauche. Enfin, tout au bord de la toile, une tête apparaît encore toute enveloppée de linges.

D'autres œuvres de la vieille école de Cologne ont été décrites par le Dr Meige ; je me contenterai de donner ici la description d'un tableau de Conrad Witz (fin du xve siècle), parce que le lépreux qui y est figuré compte parmi les images les plus nettes et les plus démonstratives.

« Dans une église, près de Sierrentz, a été trouvé un tableau, actuellement au musée de Bâle, et représentant *Saint Martin partageant son manteau avec un mendiant estropié*... Cette œuvre d'art est parfaitement bien conservée, d'un coloris frais et soigné. Devant la porte d'une ville, dont les murailles crénelées et les hautes tourelles se profilent sur un ciel clair, saint Martin

passe, monté sur un cheval blanc, accompagné d'un personnage vêtu de noir, à cheval également... De la main droite, il tient son épée nue, et s'apprête à couper un large morceau de son manteau, pour le donner à un infirme qui l'implore au bord de la route. Ce dernier est presque nu, sauf un linge étroit ceint autour de ses reins. C'est un lépreux. Et de la lèpre il a presque tous les



Alinari, phot.

FIG. 196. — LA CONSÉCRATION D'UN ROI DE FRANCE, ÉCOLE DE COLOGNE.

(Pinacothèque royale, Turin.)

stigmates. Sa face hideuse est couverte de pustules suintantes et de tubercules saillants; son nez est à demi dévoré par le mal, et ses lèvres rongées ne parviennent plus à cacher ses dents. Presque plus de cheveux sur un front envahi par les ulcérations lépreuses. Tout le corps est couvert des mêmes ulcères, les uns plus petits, rouges et saillants; les autres, plus étendus, blanchâtres au centre et purulents, avec une auréole inflammatoire pourprée. Et l'on en

voit partout, sur la poitrine, sur le dos, sur les bras et sur les jambes.

« Ce pitoyable lépreux ne peut plus se servir de ses jambes ; celles-ci, emmaillotées de chiffons, sont maintenues par des courroies dans une sorte de jambière munie de support, sur lesquels l'infortuné se traîne en rampant. Le pied gauche, tuméfié, informe, a cependant gardé sa position normale ; mais le droit, à la suite de je ne sais quelle dislocation, est venu se placer à rebours, la pointe en l'air. Est-ce là une erreur imputable à l'inattention de l'artiste ? Elle nous semble trop grossière pour avoir pu lui échapper. Et, à tout prendre, cette monstrueuse déformation n'est pas irréalisable : la lèpre sait encore mutiler plus cruellement. Sur ce pied disloqué, les orteils sont manifestement recroquevillés sur la plante, rétraction dont la lèpre est coutumière. Plus intéressante encore, au point de vue pathologique, est la main que le mendiant élève vers le saint, dans un geste suppliant. On y voit, très exactement rendu, un des effets de ces rétractions tendineuses consécutives aux amyotrophies lépreuses. La forme du cinquième doigt, recourbé en crochet, a été évidemment inspirée par la vue d'une des griffes atrophiques que la lèpre réalise fréquemment.

« Tubercules, pustules, ulcérations, œdèmes, amyotrophies, rétractions tendineuses, mutilations et dislocations : c'est plus qu'il n'en faut pour formuler le diagnostic de l'infirme que Conrad Witz a figuré dans son tableau. C'est un lépreux. Et c'est même un des exemples les plus caractéristiques que nous ayons rencontrés sur les monuments de l'Art » [1].

En se perfectionnant, l'art allemand n'a point perdu ce souci de la réalité dont les anciens maîtres viennent de nous donner la preuve. Nous trouvons, en effet, un siècle plus tard, deux œuvres remarquables dans lesquelles la représentation des lépreux, rendue avec un art achevé et maître de tous ses moyens d'expression, ne laisse rien à désirer au point de vue de la vérité scientifique : l'une est un tableau de Hans Holbein le Vieux, l'autre une gravure d'Albert Dürer.

Grâce aux découvertes récentes, Hans Holbein le Vieux (1460-1524), a reconquis sa vraie place, celle du plus grand peintre allemand de son époque, et le digne maître de son célèbre fils qui ne l'égale point toujours. Le tableau

1. Dr Meige, *loc. cit.*



Hanfstaengl, phot.

FIG. 197. — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE, PAR HOLBEIN LE VIEUX.

(Musée de Munich.)

qui nous intéresse est un fragment de retable conservé au musée de Munich (Fig. 197). Il représente *Sainte Élisabeth donnant à manger et à boire aux lépreux.* La sainte, pleine de calme et de sérénité, s'avance tenant d'une main un broc de vin, et de l'autre retenant un pain dans les plis de son manteau. Sa physionomie est d'une grande douceur et remarquablement belle. Elle occupe à elle seule presque toute la surface du tableau, et ce n'est qu'à la partie inférieure, à droite et à gauche, que les malheureux qui se pressent sur ses pas, penchés ou couchés à terre, montrent leur tête et quelques-uns de leurs membres.

Quel que soit donc le rôle secondaire que l'artiste ait donné, dans sa composition, aux misérables dont l'aspect repoussant fait contraste et rehausse l'éclat des ver-

tus de la sainte, il ne les a pas moins traités avec un soin tout spécial. Un éminent médecin allemand, M. Virchow, en donne la description suivante :

« En outre d'un homme barbu, dit-il, dont le visage, et principalement le front et le nez, sont couverts de pustules particulièrement grosses, rondes et rouges, on voit une personne âgée, probablement du sexe féminin, portant une écuelle : le visage n'a rien, le bras gauche est couvert de taches d'un brun rouge, la jambe est entourée de bandes à travers lesquelles suinte le pus ; le genou, découvert, porte des taches brun-rouge légèrement creusées ; sur la tête, un lambeau d'étoffe blanche ou un emplâtre. Enfin, une jeune personne d'assez bonne mine, tenant un pain brisé dans les mains, a le cou et le visage, principalement le front et le voisinage des sourcils qui sont rares, couverts de grosses et de petites taches d'un brun rougeâtre. Une jambe, qu'on ne sait pas au juste à qui rapporter, présente de même, au genou et au-dessous, de grandes taches d'un gris sale au milieu.

« Ce sont donc des pustules et des taches qui sont représentées ici ; les dernières s'accompagnaient, comme cela arrive souvent, de pigmentation et d'atrophie ; les pustules se trouvent surtout sur la face, les taches occupent de même la face, et principalement les sourcils en partie tombés, mais prédominent surtout sur les membres tant supérieurs qu'inférieurs. C'est en somme ce qu'on trouve en si grande quantité aujourd'hui encore dans les hôpitaux de la Norvège.

« Si l'on voulait en conclure à l'identité avec la syphilis, il faudrait réfléchir à ce fait qu'Holbein vivait dans un temps où la syphilis étendait partout ses effroyables ravages, où la crainte du mal français et la croyance dans sa nouveauté étaient générales, au fait, enfin, qu'il aurait au moins hésité à peindre une sainte du XIII[e] siècle au milieu des syphilitiques.

« Par conséquent, nous pouvons admettre sans crainte que nous avons ici devant nous une image réelle, coloriée, de la lèpre telle qu'elle existait, en Allemagne, vers la fin du XIII[e] siècle, et peut-être à Augsbourg. Que ceux qui vont voir la pinacothèque de Munich comparent ce tableau avec les planches excellentes que Danielsen et Boeck ont données dans leur fameux atlas des Spedalskhed actuels en Norvège ; ils se convaincront du fait que l'impression générale est la même et que même les détails concordent, autant que peut le

faire une description graphique conçue dans un but purement technique, avec tous les détails que comporte notre époque, et une peinture destinée à une église et conçue d'après des impressions artistiques générales. Pour moi, qui ai vu la lèpre norvégienne chez plusieurs centaines de malades, l'identité de la maladie ne m'a laissé aucun doute. »



FIG. 198. — GUÉRISON D'UN LÉPREUX A LA PORTE DU TEMPLE, PAR LES APOTRES JEAN ET PAUL, PAR ALBERT DÜRER.

(Eau-forte.)

Ce témoignage du professeur Virchow est d'une haute valeur. Il est confirmé d'une manière générale, et rectifié en quelques-uns de ses détails par le Dr Meige, qui a eu récemment l'occasion de voir de près cette œuvre de premier ordre.

« Le lépreux qui tient une écuelle, dit-il, et que Virchow croit à tort être du sexe féminin, est bien un *homme* d'un âge mûr, dont la tête est en effet recouverte d'un linge ou d'un emplâtre.

« A gauche du panneau, « la jeune personne d'assez bonne mine » dont parle Virchow, et qui tient un pain brisé dans la main, est certainement un *enfant*, ou même un *adolescent*, dont les mains, le cou et le visage sont couverts de taches rouge-brun. Il est assis par terre, et c'est sa propre jambe que l'on voit au premier plan, le genou mis à nu et ulcéré.

« En ce qui concerne les lésions figurées, nous avons pu nous convaincre qu'elles étaient de trois sortes : les unes, sortes de macules planes d'un rouge *jambonné* ou bistre ; les autres, plus ou moins saillantes, véritables tubercules d'un rouge plus vif ; les dernières revêtant l'apparence d'ulcérations à fond gri-

sâtre, à bords rouges et saillants, entourées d'une auréole brun rougeâtre plus ou moins large. »

M. Virchow fait en outre remarquer que Hans Holbein le Vieux naquit en 1450 à Augsbourg, et y resta jusqu'à la fin du siècle ; de sorte qu'il n'est pas invraisemblable que ce tableau ait été peint dans cette ville. A cette époque, il y avait à Augsbourg trois asiles pour les lépreux, et, bien que le tableau n'ait appartenu à aucune de ces maisons, on peut croire que les pensionnaires de ces établissements ont servi de modèles au peintre.

Il est peu de spectacle aussi répugnant que celui des lépreux, et ce n'est pas pour l'histoire de l'art un mince événement, que de voir un peintre comme Hans Holbein le Vieux, qui a su mettre dans certaines figures de femme tant de douceur et de charme idéal, s'arrêter avec complaisance devant ce mal horrible, le copier avec attention, et le transporter, pour ainsi dire, tout vivant sur la toile. N'y a-t-il pas là un enseignement ?

Le maître allemand aurait pu facilement, en faussant la vérité, atténuer l'horreur de ce spectacle. Il ne l'a pas voulu.

Plus ces malheureux seront répugnants, plus haute paraîtra la vertu de la sainte. Leur aspect repoussant est nécessaire à l'idée que l'œuvre d'art veut exprimer. Mais il y a, dans l'horreur, des limites où l'art plastique doit s'arrêter. Et nous ne savons ce qu'il faut admirer le plus, dans l'œuvre d'Holbein, ou de la perfection avec laquelle les lépreux sont représentés, ou de l'art avec lequel ils sont relégués dans les angles du tableau, pour laisser la sainte elle-même attirer, retenir l'œil du spectateur et provoquer son admiration.

Nous rapprocherons du tableau de Hans Holbein une peinture de l'église paroissiale de Calcar, d'auteur inconnu, appartenant également à l'école allemande de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe, représentant un mendiant lépreux dont les lésions, autant que nous pouvons en juger sur une photographie[1], nous ont paru figurées avec exactitude. Le tableau est consacré à la glorification de quatre saints peints avec leurs différents attributs : saint Martin, saint Vincent, saint Paul et saint Antoine. Saint Martin, contrairement à l'habitude, ne partage point son manteau, il fait l'aumône à un malheureux, et c'est ce dernier personnage qui nous intéresse particulièrement.

1. Nous devons la connaissance de cette photographie à M. E. Muntz, bibliothécaire à l'École des beaux-arts.

Il est à genoux, tournant le dos au spectateur, et montrant ses deux jambes mutilées. Sur le bras gauche levé pour tendre la sébille, on voit, ainsi que sur le crâne dénudé et la face tournée de profil, les taches et les pustules caractéristiques de la lèpre, si bien représentée déjà par Hans Holbein dans le tableau que nous venons d'étudier. Nous insisterons, en outre, ici, sur la mutilation, dont nous avons déjà vu plusieurs exemples.

L'œuvre d'Albert Dürer (1471-1528), sur laquelle nous désirons appeler maintenant l'attention, compte parmi les plus remarquables de celles qui ont été consacrées à la lèpre. C'est une eau-forte répétant un sujet souvent interprété par la peinture religieuse, et tirée des *Actes des apôtres* : la *Guérison du boiteux à la porte du temple par les apôtres saint Jean et saint Pierre* (Fig. 198).

L'infirme d'Albert Dürer est dessiné avec une telle exactitude, un tel souci de la vérité jusque dans les moindres détails, que le diagnostic de l'affection dont il est atteint est un des plus faciles. C'est bel et bien un lépreux, atteint d'une forme mixte de la maladie. Sur la face, principalement aux lèvres, on reconnaît les nodosités de la lèpre tuberculeuse, pendant que tout le corps porte les stigmates de la lèpre atrophique.

Ce malheureux est assis à terre, les jambes ramenées sous lui, et enveloppées de bandelettes qui ne sauraient masquer leur état d'extrême maigreur, ni la déformation du pied gauche qu'on voit dans l'ombre déjeté en dehors.

Mais c'est sur les membres supérieurs, qui se montrent presque complètement découverts, que nous pouvons diriger avec plus de fruit notre investigation. Ils sont émaciés au suprême degré ; de plus, les mains sont contrefaites. La gauche, surtout, affecte une attitude sur laquelle nous reviendrons.

Mais cette maigreur-là n'est point banale. Elle retient la curiosité du médecin, qui y découvre de la façon la plus évidente les marques de l'atrophie musculaire. On sait que l'atrophie musculaire, chez certains lépreux, est exactement semblable, tout au moins au point de vue de l'apparence extérieure dont il est question ici, à celle qui constitue le signe presque exclusif d'une autre affection, d'origine exclusivement nerveuse celle-là, et décrite par un éminent clinicien de notre époque, Duchenne (de Boulogne), sous le nom d'atrophie musculaire progressive.

Il a défini et classé cette étrange maladie, dans laquelle les muscles s'atrophient progressivement, un à un, débutant d'ordinaire par les membres supérieurs.

L'impuissance motrice s'accroît avec le degré de l'atrophie qui, suivant sa localisation, laisse persister certains mouvements, imprime aux divers segments du membre une attitude en rapport avec les muscles disparus, jusqu'à ce que



FIG. 199. — SAINT ÉDOUARD, DIT LE CONFESSEUR, ROI D'ANGLETERRE, TROISIÈME DU NOM, PAR HANS BURGKMAIR.

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

la maladie, parvenue à son dernier degré, ait rendu tout déplacement du membre impossible. L'infirme d'Albert Dürer a le membre supérieur droit profondément atteint. Il est inerte, et la fibre musculaire est bien près d'avoir complètement disparu, si ce n'est déjà fait. Mais à gauche la lésion est moins avancée. L'attitude de la main nous révèle l'invasion inégale de l'atrophie, qui a porté surtout sur les muscles interosseux et les extenseurs de l'avant-bras. On remarquera, en effet, que les doigts sont étendus dans leurs articu-

lations métacarpo-phalangiennes et fléchis dans leurs articulations.

Cette attitude est absolument caractéristique. Duchenne l'a décrite avec soin, et a démontré qu'elle est la conséquence de l'atrophie des petits muscles logés dans les espaces intermétacarpiens. C'est la *griffe atrophique des interosseux.*

Enfin, si le poignet est inerte, le mouvement de flexion de l'avant-bras sur le bras persiste encore à un certain degré ; or, nous savons aujourd'hui qu'un



FIG. 200. — SAINT WANDRILLE ENSEIGNANT UN LÉPREUX, PAR HANS BURGKMAIR.

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

des muscles qui président à ce mouvement, le long supinateur, est justement un des derniers atteints par la maladie. Depuis la déformation de la main, jusqu'au mouvement limité que le patient exécute avec ce membre, le seul peut-être qui subsiste encore, tout est parfaitement conforme aux données scientifiques les plus exactes.

N'est-il pas intéressant de montrer l'art devançant la science, et Albert Dürer, en copiant un lépreux, donner non seulement une image exacte de la lèpre, mais formuler d'une façon absolument précise, en l'année 1513, les

caractères morphologiques d'une altération musculaire qu'un savant ne devait régulièrement décrire que trois siècles plus tard ?

Plusieurs dessins de lépreux d'un maître allemand justement célèbre doivent être rapprochés du lépreux si remarquable du chef incontesté de l'école allemande.

On sait que HANS BURGKMAIR (1473-1521), peintre et graveur, était l'ami d'Albert Dürer et même, dit-on, son élève, bien que plus jeune que lui de deux années seulement.

Dans la suite de dessins qu'il a consacrés aux saints et saintes de la famille de Maximilien[1], on ne trouve pas moins d'une douzaine de figures de lépreux. Nous décrirons les plus intéressantes.

La première gravure représente saint Édouard le Confesseur, roi d'Angleterre (Fig. 199). Le saint, revêtu des insignes de la royauté, la tête ceinte du diadème, les épaules drapées du long manteau, tenant de la main droite le sceptre, emblème de la toute-puissance, étend la main gauche pour secourir la suprême faiblesse sous les traits d'un malade, d'un infirme. Et ce malade, privé de l'usage de ses membres inférieurs, assis dans une petite voiture, n'est autre qu'un de ces malheureux que la lèpre mettait au ban de la société. Comme pour le lépreux d'Albert Dürer, le mal est reconnaissable à deux signes caractéristiques. On constate, en effet, sur le cou, la figure, la main et une partie du dos qu'une déchirure du vêtement laisse à découvert, les plaies ulcéreuses et les tubercules. En second lieu, les signes de l'atrophie musculaire sont indiscutables. Si l'on doit deviner celle des jambes que le dessinateur ne montre pas, mais qui ont certainement perdu toute action, ainsi que le prouve la petite voiture qui sert au malheureux pour se déplacer, l'atrophie du membre supérieur gauche est clairement exprimée par la position de la main représentée tombante et par la déformation des doigts figurés dans l'attitude très caractéristique bien connue depuis Duchenne (de Boulogne), et si bien figurée déjà par Albert Dürer. Ce malade n'est point un enfant, ainsi que le pourrait faire supposer à tort l'exiguïté de sa taille proportionnellement à celle du saint roi. Ce défaut de proportion, contraire aux règles

1. *Images des saints et saintes issus de la famille de Maximilien Ier.* En une suite de 119 planches gravées en bois par différents graveurs d'après les dessins de Hans Burgkmair. Vienne, 1799.

les plus élémentaires de la perspective, est une vieille tradition léguée par l'antiquité à l'iconographie chrétienne. Elle a pour but évident de donner aux



FIG. 201. — LA BIENHEUREUSE ADÉLAÏDE, REINE D'ITALIE, INTERCÉDANT POUR LES LÉPREUX, PAR HANS BURGKMAIR.

(Gravure sur bois, d'après un dessin du maître.)

héros ou aux saints une importance plus considérable, en les distinguant par des proportions quasi surnaturelles de ceux qui les entourent.

Dans les autres gravures la même disproportion existe. Le saint ou la sainte

sont toujours plus grands que les malheureux qu'ils assistent. Le lépreux que secourt saint Wandrille (Fig. 200) doit être rapproché de celui de saint Édouard, il est assis dans une même petite voiture, son corps est semé de tubercules, ses mains pendent déformées au bout des membres supérieurs atrophiés. De plus, nous voyons, sous les plis d'un linge qui les enveloppe, ses jambes diminuées de volume et terminées par un moignon. La bienheureuse Adélaïde, reine d'Italie, puis impératrice d'Allemagne, est plongée dans une sorte d'extase en face de l'image du Crucifié, pendant qu'une servante distribue des pains aux malheureux (Fig. 201). Parmi ces derniers, une femme assise à terre est atteinte de la lèpre, dont elle porte plus manifestement les stigmates sur le membre supérieur gauche, atrophie, griffe des interosseux et tubercules ou ulcérations.

Il est superflu de décrire en détail tous les lépreux qu'a dessinés Hans Burgkmair. Aux tubercules et aux ulcères, il ajoute l'atrophie musculaire avec ses nombreuses variétés et les mutilations (Fig. 180, 189, 190, 191).

Cependant rapprochés du lépreux d'Albert Dürer, ces lépreux de son ami et disciple, lui sont inférieurs. Ils sont en quelque sorte « moins nature » et paraissent faits d'après une tradition ou, pour mieux dire, en suivant des règles plus ou moins conventionnelles déduites de l'œuvre même du maître. Il est assez naturel d'ailleurs que, vu la place secondaire qu'ils tiennent dans la composition, ils soient d'un dessin plus sommaire. Ils n'en sont pas moins intéressants pour nous, car ils mettent bien en lumière, et cela d'une façon presque schématique, deux grands signes de la lèpre pris sur le vif et si bien représentés au naturel par Albert Dürer, d'une part les tubercules ou les ulcérations, et de l'autre l'atrophie musculaire.

J'ai attiré l'attention avec le Professeur Charcot, sur un bien curieux tableau du musée de Colmar, en Alsace, représentant saint Antoine tourmenté par les démons. Ce tableau est attribué au peintre allemand Mathias Grunewald (1450-1530), célèbre par un réalisme qui ne recule ni devant la vulgarité ni devant la laideur.

Dans le coin, à gauche, un étrange personnage est bien fait pour attirer l'attention des médecins (Fig. 202). La face ravagée, le corps entièrement couvert de taches, de pustules et d'ulcérations, il montre, au bout d'un bras rudimentaire, la main gauche réduite à un moignon boursouflé au bout duquel

apparaît une phalangette mise à nu, pendant que la main droite n'a plus que les trois doigts du milieu.

Mon ami, le regretté Dr Keller, qui nous avait communiqué ce document et dont nous avons publié l'appréciation savamment motivée, n'hésitait pas à attribuer à la syphilis les graves lésions dont ce malheureux porte les marques.

« Ce qui donne à ce tableau, disait-il, une importance toute particulière, sur laquelle Küss avait attiré notre attention, c'est l'époque même où il a été peint. Grünewald a vécu de 1450 à 1530. Il a donc dû voir la grande épidémie de vérole qui a ravagé l'Europe à la fin du XVe siècle, et il est admissible que l'imagination frappée par le spectacle de l'affreuse maladie, Grünewald ait voulu représenter dans son tableau une des victimes de l'épidémie. Il nous aurait laissé ainsi un document des plus précieux de ce que la maladie a été à son apparition primitive. Il est permis de croire aussi que le peintre a copié son sujet sur la nature même, car les lésions paraissent figurées avec une grande vérité. Il y a peut-être quelque exagération dans la manière dont est représenté le bras gauche qui est réduit à un état rudimendaire. Mais, dans la main qui fait suite à ce bras, ne voyons-nous pas des lésions osseuses absolument acceptables ? Quant aux manifestations cutanées, elles nous semblent peintes avec plus de fidélité encore ; elles ne diffèrent pas de celles que l'on peut voir de nos jours dans les formes un peu sévères de la maladie. Dans l'éruption qui couvre la jambe et le bras droit ne trouvons-nous pas les signes de la syphilis, des pustules cutanées avec leurs croûtes d'une teinte gris verdâtre et leur auréole rouge vineux ? Sur le ventre, ces grosses pustules ne représentent-elles pas des syphilides tuberculeuses avec leur forme conique et leur teinte violacée ?

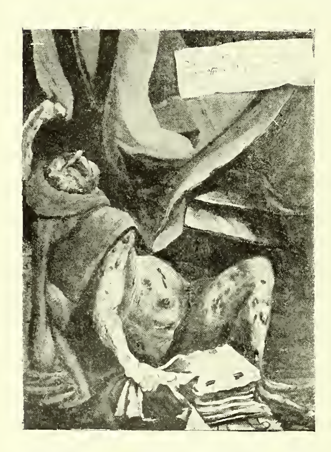


FIG. 202. — FRAGMENT DU « SAINT ANTOINE TOURMENTÉ PAR LES DÉMONS », DE MATHIAS GRUNEWALD.
(Musée de Colmar, Alsace.)

« On comprend, en les voyant, le nom de grosse vérole que l'on avait donné à la maladie. Enfin tous les caractères de la syphilis ne se retrouvent-ils pas dans les altérations de la face, dans les exostoses qui se voient sur le cubitus et dans la manière dont le peintre a représenté les cheveux ?

« Est-ce pour marquer l'opprobre dont étaient couverts les malheureux syphilitiques à son époque, que Grünewald a fait de son personnage une sorte de démon, probablement un damné? Il l'a revêtu de la capeline rouge sous laquelle on représente fréquemment le diable au moyen âge. Au lieu des pieds humains, il lui a donné des pattes d'oiseau palmées; enfin il le fait se tordre dans les convulsions et lui fait déchirer le voile qui recouvre un livre placé à sa droite, probablement le livre sacré du saint. »

Le Dr Meige qui a aussi étudié de près ce curieux morceau ne partage pas l'opinion du Dr Keller. Il pense que le mal incriminé ici doit être plutôt la lèpre que la syphilis. Après avoir admis très judicieusement que la distinction de nature est impossible à établir, dans un diagnostic fait *ex pictura*, entre les lésions cutanées susceptibles de relever des deux maladies, « il n'en va plus ainsi, dit-il, en ce qui concerne l'interprétation des lésions osseuses. Celles-ci, à n'en pas douter, sont imputables à la lèpre. Elles sont même un exemple remarquablement exact des mutilations produites par cette maladie ».

J'ai tenu à rapporter ici ces deux opinions opposées d'auteurs également compétents. Essaierons-nous de les départager? La tâche ne serait pas aisée, car tous deux s'appuient sur des raisons égalcment probantes. Au surplus, la chose est inutile.

Il ne faut pas oublier que, dans ces études de médecine rétrospective d'après les œuvres d'art, le diagnostic se trouve réduit au seul moyen d'investigation que donne la simple inspection des lésions. Tous les autres procédés d'une si grande valeur, la palpation, l'exploration des divers modes de la sensibilité de la peau ou des sens, la recherche des modalités variées du mouvement, et surtout les précieux renseignements que donne l'interrogatoire du malade sur ce qu'il éprouve et sur les circonstances qui ont précédé ou accompagné l'éclosion du mal, lui sont interdits. Rien de surprenant alors que, dans des conditions aussi désavantageuses, le problème déjà parfois bien difficile à résoudre sur nature et avec toutes les ressources dont dispose aujourd'hui l'investigation médicale, devienne complètement insoluble.

Mais ce n'est plus alors qu'une simple affaire de curiosité. Et il n'y a pas grand mal si le litige reste en suspens. Au point de vue qui nous importe ici, une solution n'est point nécessaire. Le désaccord signalé plus haut com-



Hanfstaengl, phot.

FIG. 203. — LA CHARITÉ DE SAINT MARTIN, PAR RUBENS.

(Château de Windsor.)

porte un enseignement et fixe les limites de la critique scientifique des œuvres d'art. N'oublions pas que les artistes n'ont eu, en définitive, qu'un médiocre souci de la pathologie. Pour eux, la peinture de la difformité ou de la maladie a toujours été un moyen et non un but. Le rôle qu'elle joue dans leurs œuvres

n'est jamais qu'accessoire. Nous y voyons l'occasion, nous, savants, de juger de la sincérité de leur observation, mais il ne faut pas demander à ces manifestations réalistes plus qu'elles ne peuvent donner. Dans le cas actuel, les descriptions de M. Keller et de M. Meige ont un égal intérêt. Elles prouvent la conscience de l'artiste, et, qu'il ait fait poser devant lui un syphilitique ou un lépreux, il n'en reste pas moins acquis que son étrange personnage n'est point le fruit de son imagination, mais bien la copie d'un modèle pris dans la réalité.

Les écoles flamande et hollandaise ont aussi leurs représentations de lépreux. Nous y voyons, dans un tableau de Bernard van Orley (1490-1542), un type saisissant de lèpre trophoneurique. Ce n'est plus la tuméfaction bourgeonnante du léontiasique, c'est l'atrophie de tous les tissus portée à ses dernières limites. « Un vêtement sommaire couvre les épaules et les reins de l'infirme, assis sur un tas de paille. Sa cuisse gauche est entourée de linges. Mais tous ses autres membres sont nus. La peau, d'un brun très foncé, est collée sur les os, moulant les saillies, bridées seulement par les cordes tendineuses. Tout le corps semble momifié [1]. »

Cette figure est intéressante, c'est la seule, à notre connaissance, qui représente la lèpre sous cet aspect. Elle est si étrange qu'elle paraît plutôt une invontion qu'une réalité ; mais, ainsi que je l'ai déjà dit, la nature elle-même, dans ses aberrations et ses erreurs, dépasse tout ce que l'esprit humain peut imaginer.

Dans le choix des difformités que la réalité lui montre, l'artiste est conduit par son tempérament et par son instinct artistique. D'ailleurs la nature, même en ses déviations, est féconde. Elle en a pour tous les goûts.

Ce type momifié et comme rétréci du lépreux dont Van Orley nous offre un si curieux exemple, ne pouvait convenir au génie de Rubens. Car le maître anversois que nous avons vu se complaire pour ainsi dire dans la représentation des contorsions réalistes des démoniaques, a peint aussi un lépreux (Fig. 203). Mais c'est une lèpre proliférante et tapageuse. « Son visage est couvert de tubercules envahissant les joues, les lèvres, le nez et les yeux,

1. Dr Meige, *loc. cit.*

tumeurs saillantes et arrondies, dont plusieurs semblent ulcérées. L'œil est atteint, ses lignes ne sont plus régulières ; un bandeau sur le front le protège à moitié. Le nez se perd dans un amas de bourgeons ulcérés qui déforment aussi les lèvres... On ne voit que les bras cachés sous de misérables loques ; mais au bout d'une jambe encore bien musclée on entrevoit un pied informe ; l'autre est perdu dans l'ombre, ou manque tout à fait [1]. »



FIG. 204. — UN LÉPREUX.

(Dessin persan du XVIe au XVIIe s.)

On voit que Rubens n'a pas reculé devant le répugnant spectacle d'un masque de lépreux, alors qu'il s'agissait de rehausser le prestige et la gloire de saint Martin qui partage son manteau avec le malheureux. Il s'est conformé à la tradition.

Je citerai ici un curieux tableau de BREUGHEL LE VIEUX (1526-1569) actuellement au musée de Naples et intitulé : *Le faux dévôt et le diable qui lui vole sa bourse* (Fig. 205). Le diable prend dans la circonstance la forme d'un infirme dont la figure sans barbe ni sourcils, les paupières rongées, les lèvres tuméfiées, nous font songer à la lèpre. Le pied gauche tordu et gonflé ne peut qu'appuyer cette supposition.

Pour finir voici un dessin persan du XVIe ou XVIIe siècle qui nous a été communiqué autrefois par Burty (Fig. 202).

L'infirme qu'il représente est bien un lépreux. Et tout en faisant la part d'un dessin qui, dans la représentation du nu, s'accorde de grandes libertés, nous pouvons relever un certain nombre de signes dont la réunion constitue un ensemble bien caractéristique de l'affreux mal que la

1. Dr Meige, *loc. cit.*

Perse connaissait avant l'Europe, plus de 600 ans avant Jésus-Christ. La maladie a gravement touché les extrémités. Les deux pieds sont atteints. Le pied droit est immobilisé en pied bot *talus* et *varus*, de façon que tout le membre porte sur le talon. Bien que gravement compromises, les fonctions du membre inférieur sont en partie conservées, puisque grâce à lui et à l'aide de sa béquille le malheureux peut encore se tenir debout. Il n'en est pas de même du membre inférieur gauche à demi fléchi et dont le pied tuméfié est bien malade. On n'y compte que quatre orteils gonflés et déformés, pendant que, sur l'autre pied, les cinq orteils sont parfaitement dessinés. De plus, au-dessus de la cheville, la jambe est le siège d'une tumeur arrondie dont la limite inférieure se confond avec le gonflement du pied. La main droite qui tient le bâton paraît saine, mais la main gauche est dans un piteux état. Le poignet, déformé et amaigri, laisse pendre une sorte de loque de chair où l'on distingue encore les doigts irrégulièrement déformés. Le pouce, entre autres, est réduit à un tout petit moignon. Enfin, la face elle-même n'est pas indemne. Les lèvres rétractées découvrent les dents. Et l'œil droit est réduit à un globe blanc sans pupille. Nul autre mal que la lèpre sous ses diverses formes, atrophique, noueuse et mutilante, ne peut nous rendre compte du cortège de maux qui accable ce malheureux.

Nous bornerons là notre énumération des figures de lépreux dans l'Art, bien que la liste n'en soit pas épuisée. Ce que nous avons dit suffira, je pense, pour donner à ceux que la recherche ou le hasard mettra en face d'une nouvelle image de lépreux, tous les éléments d'appréciation.



Alinari, phot.

FIG. 205. — LE FAUX DÉVOT ET LE DIABLE, PAR BREUGHEL LE VIEUX.

(Musée national, Naples.)



FIG. 206. — LA PESTE.

(Tableau du XVII[e] s., église de l'Impruneta à Gallazzo, près Florence.)

CHAPITRE VII

LES PESTIFÉRÉS

Une maladie encore plus terrible que la lèpre, dont les ravages se sont étendus tour à tour sur tous les points du globe,

> La peste, puisqu'il faut l'appeler par son nom,
> Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,

doit nous occuper maintenant à cause des nombreuses représentations artistiques dont elle a été l'objet.

Ce n'est pas que toutes les épidémies qui ont été désignées sous ce nom puissent être régulièrement rattachées à la véritable peste, la peste d'Orient, celle qui règne encore de nos jours en Égypte. Dans plus d'une circonstance, en effet, les historiens ont ainsi nommé des maladies épidémiques qui n'avaient de commun avec la peste que leur mystérieuse irruption, la soudaine invasion du mal, la violence des symptômes et l'effrayante mortalité, mais qui n'en présentaient aucun des signes pathognomoniques.

C'est ainsi, pour n'en citer que deux exemples, que la fameuse peste

d'Athènes, de même que celle qui signala le règne de Marc-Aurèle, sont considérées comme des manifestations d'une grande fièvre épidémique aujourd'hui éteinte. La relation qu'a laissée Thucydide de la peste d'Athènes est d'une précision, au point de vue médical, qui ne laisse rien à désirer. « Dans ce tableau, dit Littré, et quand on examine attentivement les détails et l'ensemble, il est impossible de retrouver aucune des maladies qui nous affligent maintenant. »

Quels sont donc les caractères de la peste ? La peste fait partie du groupe des typhus. Ce n'est pas ici le lieu d'en tracer le tableau symptomatique complet[1]. Il suffira de dire que c'est une maladie à début parfois foudroyant, toujours contagieuse, souvent épidémique, avec fièvre, prostration des forces, délire, sensation d'un feu dévorant et localisations graves du côté des ganglions lymphatiques et de la peau : bubons, anthrax, charbons, pétéchies, ecchymoses, etc...

Ces derniers signes, le bubon et le charbon, ont une importance capitale dans l'espèce; ils suffisent à eux seuls pour imprimer au mal le caractère pestilentiel. Nous les trouvons d'ailleurs très expressément signalés dans la plupart des grandes épidémies, dont l'histoire nous a conservé le souvenir. La plus ancienne, qui, pour cette raison, puisse être attribuée à la véritable peste, la peste à bubons, sévissait en Libye, au commencement de l'ère chrétienne.

C'est ce qui ressort nettement d'un passage de Rufus d'Éphèse, passage qui nous a été conservé dans les œuvres d'Oribase, médecin de l'empereur Julien « ... Mais les bubons qu'on appelle pestilentiels sont très aigus et donnent très souvent la mort; c'est surtout dans la Libye, l'Égypte et la Syrie qu'on les voit survenir. Denys le Bossu a parlé de ces bubons-là. Dioscoride et Posidonius en ont parlé très longuement dans leur traité sur la peste qui, de leur temps, régnait en Libye, et ils ont dit qu'elle était accompagnée d'une fièvre aiguë, d'une douleur terrible, d'un trouble dans tout le corps, de délire et de l'apparition de bubons grands, durs et sans suppuration, non seulement dans les endroits habituels du corps, mais aussi au jarret et au coude, quoiqu'en général de pareilles inflammations ne se forment pas dans ces endroits-là... »

1. Voyez l'article sur *la peste* par J.-M. Charcot dans la *Pathologie* de Requin.

L'épidémie qui désola le règne de Justinien (527-565) présenta les mêmes caractères.

« La fièvre était si bénigne, dit l'historien Procope, qu'elle ne pouvait donner un indice du danger soit au malade, soit au médecin qui tâtait le pouls. Mais le jour même pour les uns, le lendemain pour d'autres ou peu après pour les derniers, le *bubon* prenait naissance, et se développait non seulement dans cette partie antérieure du corps, près des hanches, qui est dite la région inguinale, mais également sous l'aisselle, même derrière les oreilles, chez quelques malades ; enfin, sur diverses parties des cuisses. »



FIG. 207. — SAINT ROCH, FRAGMENT D'UN TABLEAU DE PIETRO DA SAN VITO.

(Provesano, province d'Udine.)

En Occident, où s'étendit le fléau, les bubons furent également constatés, ainsi qu'en témoigne la description de Grégoire de Tours, qui y consacre plusieurs chapitres de son *Histoire ecclésiastique des Francs*. « On donnait, dit-il, à cette peste le nom d'inguinale ; des boutons, des ampoules se formaient sur tout le corps... Une tumeur sinueuse se formait à l'aine ou à l'aisselle et l'on mourait le deuxième ou le troisième jour... »

Mais c'est aux époques troublées du moyen âge que le fléau fit ses plus terribles apparitions et ajouta ses ravages à ceux de la lèpre, du mal des ardents, etc.

On lui donna le nom de *peste noire*, de *mortalité grande* (*mortalega grande*) à cause des taches livides dont elle couvrait le corps et des ravages inouïs qu'elle causa. Elle fut également signalée par des tumeurs gangreneuses dans les aines. Elle se montra à Florence, en 1348. « Au printemps, dit Boccace, le fléau déploya ses douloureux effets dans toute son horreur, et s'affirma d'une prodigieuse façon... Au commencement de la maladie, aux hommes

comme aux femmes, naissent à l'aine et sous les aisselles certaines enflures dont les unes devenaient grosses comme une pomme ordinaire, les autres comme un œuf et les autres moins, et que le vulgaire nommait le *garocciolo*. Et des deux parties susdites, dans un court espace de temps, ce bubon mortifère gagnait indifféremment tout le reste du corps. Plus tard, la nature de la contagion vint à changer, et se manifesta par des taches noires ou livides qui apparaissaient sur les bras et sur les cuisses, ainsi que sur les autres parties du corps, chez les uns larges et rares, chez les autres petites et nombreuses. Et comme en premier lieu le bubon avait été et était encore un indice de mort prochaine, ainsi l'étaient ces taches pour tous ceux à qui elles venaient. » (*Décaméron*, première journée.)

Ces caractères essentiels de la peste dus à la présence des bubons ou des taches charbonneuses, et si bien décrits par les historiens, n'ont pas été relevés avec moins d'exactitude par les artistes. C'est ainsi que nous voyons saint Roch, le patron des pestiférés, habituellement représenté atteint lui-même par le fléau, et montrant sur sa cuisse les stigmates caractéristiques de la peste.

On raconte en effet que saint Roch, né à Montpellier vers 1295, après avoir donné tous ses biens aux pauvres, partit à l'âge de vingt ans en pèlerin pour l'Italie, alors en proie aux ravages de la peste, et qu'après avoir soigné un grand nombre de malades, il fut atteint lui-même du terrible mal, dont il guérit d'ailleurs après s'être retiré dans la solitude. C'est pourquoi les nombreuses images qui lui sont consacrées le figurent sous le costume du pèlerin, son bourdon d'une main, soulevant de l'autre les plis de sa tunique pour mettre à découvert le membre inférieur qui porte les marques du fléau. Souvent, c'est une sorte de plaie sur le milieu de la cuisse et qui n'offre rien de bien caractéristique. D'autres fois, au contraire, on peut reconnaître les éruptions charbonneuses et les bubons pestilentiels.

Au musée de Cluny, on voit sur les volets d'un retable flamand en bois sculpté (règne de Louis XII) une peinture représentant saint Roch, et conformément aux usages que nous avons signalés, le milieu de sa cuisse est marqué à la partie antérieure d'une tache noirâtre avec une auréole rouge, figurant assez bien une eschare, et qui se rapporte évidemment aux manifestations charbonneuses de la peste.

Sur une autre peinture, qui appartient à M. le Dr Pierre Marie, c'est autre chose. Le mal consiste en des pustules dessinées avec beaucoup de soin et prises évidemment sur nature, mais qui n'ont aucun rapport avec la peste. Il s'agit d'un volet de tryptique du XVIe siècle; peinture sur bois à fond d'or. Saint Roch, vêtu d'un manteau et d'une longue tunique, est debout, la main gauche appuyée sur un bâton de pèlerin. Du côté droit, à sa ceinture, pend une aumônière. La main droite soulève le pan de sa tunique de façon à découvrir le membre inférieur droit ; la jambe est cachée par un morceau d'étoffe qui l'entoure du haut en bas et est retenu par un lien circulaire au-dessous du genou. A la cuisse demeurée nue, on aperçoit dix ou douze pustules à centre blanchâtre, opalin, avec une auréole inflammatoire bien caractérisée ; en haut, à quelques centimètres au-dessous du pli de l'aine, une de ces pustules laisse écouler deux grosses gouttelettes d'un pus blanchâtre. Un ange agenouillé, tenant, dans la main gauche, un pot de baume, applique avec les barbes d'une plume un peu de celui-ci sur la pustule d'où s'échappent les gouttes de pus.



FIG. 208. — SAINT ROCH.

(Statuette en bois, collection du Dr P. Marie.)

Un tableau de 1513, par PIETRO DA SAN VITO, dans l'église de Provesano (province d'Udine), est pour nous un document d'un plus puissant intérêt au point de vue de la représentation artistique des localisations de la peste (Fig. 207). Nous y voyons saint Roch découvrant le haut de la cuisse gauche où se trouve, près de l'aine, une tumeur de la grosseur d'un œuf environ, bien



Alinari, phot.

FIG. 209. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS DANS SA GLOIRE ET DES SAINTS, PAR FRANCESCO CAROTTO.

(Église Saint-Ferme, Vérone.)



circonscrite et figurant d'une façon exacte le bubon pestilentiel. Un ange de toute petite taille s'avance pour panser le mal.

La chose est encore plus clairement reproduite sur un autre tableau d'une époque postérieure, dû au pinceau de Francesco Carotto (1470-1546) et qui se trouve dans l'église Saint-Ferme à Vérone : *La Vierge avec l'enfant Jésus dans sa gloire et des saints* (Fig. 209). On y voit saint Roch portant à l'aine droite le « gavocciolo ».

La tumeur pestilentielle de l'aine se trouve également sur quelques statues et statuettes de saint Roch.

L'une de ces dernières en chêne, peinte, de la fin du xve siècle, provenant suivant toute probabilité de Cologne ou des environs, fait partie de la collection du Dr Marie (Fig. 208). Le saint est coiffé d'un bonnet rond dont les côtés descendent sur les oreilles, et vêtu d'une robe ouverte sur le devant et serrée à la taille par une ceinture. Par-dessus la robe est un manteau relevé à droite sur l'épaule ; la main gauche (en partie cassée) tenait vraisemblablement un bâton, la droite relève le pan droit de la robe et laisse voir la jambe droite complètement à découvert; entre les deux pans de la robe, en haut, on aperçoit quelques plis de la chemise. Le pied droit est chaussé d'une bottine fermant à boucle sur la partie antéro-externe du pied. Au niveau de l'union du quart supérieur de la cuisse avec les trois quart inférieurs se trouve une tuméfaction bien marquée, siégeant à la partie interne et antérieure; cette tuméfaction est surmontée d'une fente oblique dont les bords sont irréguliers et comme ulcérés. De cette tumeur on peut suivre, jusqu'au bord de la bottine, un réseau à larges mailles de vaisseaux sinueux faisant une notable saillie et représentant les traînées de lymphangite qui accompagnent les abcès ganglionnaires. Une chose particulièrement digne de remarque, c'est que ces traînées de lymphangite partent très exactement de la région malléolaire interne et restent absolument localisées à la partie interne de la jambe ; puis elles disparaissent au niveau de la région poplitée et du condyle interne pour se montrer de nouveau avec une grande netteté sur toute la partie interne de la cuisse jusqu'au niveau du bubon dont il a été question plus haut [1].

1. Nous devons à l'obligeance du Dr Tommaso Tommasi les photographies de deux anciens tableaux de Bartolommeo della Gatta, dans lesquels saint Roch est également figuré en habit de pèlerin, la cuisse droite découverte. Un tableau de 1561 (?) dans l'église Saint-Roch à la

GIROLAMO DA TREVISO LE VIEUX (Trav., fin du XV[e] s.) a laissé un tableau : *Saint-Roch*, *Saint-Sébastien et Saint-Jérôme*, dans lequel saint Roch découvre sa cuisse gauche sur laquelle en haut et en dedans, dans la région des ganglions enflammés, apparaissent plusieurs petites tumeurs.

Il existe, dans l'église paroissiale de Calcar, un saint Roch en bois colorié du XV[e] siècle et qui porte également sur la cuisse droite découverte une tumeur qui ne saurait être autre chose que le bubon pestilentiel.

Saint Roch a été souvent l'objet de plus vastes compositions dans lesquelles il est figuré visitant et soignant des pestiférés. Nous nous contenterons de signaler, sur ce sujet, un tableau de BASSANO (1510-1592) à l'Académie des beaux-arts de Milan et un autre de PROCACCINI (fin du XVI[e] siècle) au musée Estense à Modène. L'église de Saint-Martin à Alost possède un tableau de Rubens qui a peint des pestiférés invoquant saint Roch. Dans le haut du tableau, au milieu des nuages, saint Roch reçoit de Jésus-Christ la mission de soigner les malades atteints de la peste ; dans le bas, des pestiférés invoquent le ciel[1].

Mais nous n'avons pas à nous arrêter sur ces peintures qui n'offrent au sujet de la représentation de la peste rien de spécial.

M. Marcel Lallemand nous a signalé une fresque de F. DANDINI dans le cloître de l'église San Marco, à Florence, et représentant saint Antonin administrant les secours de la religion aux pestiférés (Fig. 210). C'est une des rares peintures où se trouve la représentation du *gavocciolo*. En effet, un des malades du premier plan porte à l'aisselle gauche tournée du côté du spectateur la tuméfaction nettement circonscrite du bubon pestilentiel. Notre regretté ami le docteur Tommaso Tommasi (de Florence) avait bien voulu nous en procurer une photographie, sur laquelle on peut distinguer en outre sur le côté interne de l'avant-bras la marque des traînées de lymphangite qui accompagnent l'inflammation ganglionnaire.

Madigliana, dont nous devons aussi la connaissance à notre regretté ami le D[r] Tommaso Tommasi, représente saint Sébastien et saint Roch. Ce dernier, un genou en terre, intercède pour des pestiférés étendus à ses pieds. Un ange soulève le pan de sa tunique pour montrer sa cuisse droite marquée d'une plaie. Un tableau de Paul Véronèse, au musée de Rouen, intitulé *Une Vision*, représente le même sujet : saint Sébastien d'un côté, saint Roch de l'autre, et des personnages célestes dans le haut. Saint Roch, un genou en terre, a la partie supérieure de la cuisse gauche découverte.

1. Nous pouvons citer encore le tableau de David, à la Santé de Marseille, *Saint Roch intercédant pour les pestiférés.*

Mais de semblables détails ont été d'ordinaire négligés par les peintres qui se sont surtout attachés à rendre, dans leurs œuvres, les grands caractères de l'épidémie. Il n'est pas inutile, avant d'entreprendre l'étude de quelques-unes de ces représentations de la peste, de jeter un rapide coup d'œil sur la physionomie d'une ville ou d'une agglomération d'hommes atteinte par le terrible fléau.

Lucrèce, dans le sixième livre de son poème, *De rerum natura*, a donné de l'épidémie qui ravagea l'île d'Égine sous le règne d'Eaque, aïeul d'Achille, un tableau saisissant dont les traits principaux se retrouvent plus tard dans les grandes épidémies du moyen âge.

« Les chiens, les oiseaux, les brebis, les bœufs et les hôtes sauvages des forêts signalèrent la violence du mal, en succombant les premiers sous ses coups imprévus. Le malheureux laboureur s'étonne de voir tomber sous le joug ses taureaux les plus vigoureux et leur vie s'exhaler au milieu des sillons... Le fléau frappe de coups plus terribles les tristes habitants des campagnes; bientôt il établit son empire dans l'enceinte de cette vaste cité (Œnopie, siège de l'empire d'Eaque)... Rien n'arrête la violence du fléau, il se déchaîne avec fureur contre ceux-mêmes qui travaillent à le détruire et la science devient funeste à celui qui l'emploie.

« Plus on s'approche du malade, plus on met d'empressement à le secourir et plus on marche à pas rapides vers la mort. Plus d'espoir de salut ; le trépas seul apparaît comme le terme des souffrances ; alors tous s'abandonnent à leur fantaisie ; ils ne cherchent plus de remède utile à leurs maux et leurs maux sont, en effet, sans remède. Pêle-mêle et sans pudeur, ils se tiennent nus auprès des fontaines, des fleuves, des puits abondants ; ils boivent, et leur soif ne s'éteint qu'avec la vie : plusieurs même, accablés par le mal et ne pouvant se relever, meurent au sein des eaux où d'autres viennent encore se désaltérer. On voit des malheureux s'élancer avec dégoût d'une couche odieuse, ou, si leurs forces se refusent à les soutenir, se rouler par terre, loin de leur maison qu'ils regardent tous comme un funeste séjour, accusant ainsi leurs pénates d'un fléau dont la cause est inconnue.

« Les uns, à demi morts, errent dans les rues, tant qu'ils peuvent se tenir debout ; les autres pleurent étendus sur la terre et par un dernier effort agitent encore leurs paupières appesanties : ils tendent leurs bras vers les astres

suspendus à la voûte des cieux et leur vie s'échappe au hasard dans les lieux où la mort vient les surprendre. »

Ovide et Virgile ont laissé des descriptions célèbres où de grands artistes ont puisé leurs inspirations, ainsi que nous le verrons plus loin.

Nous ne pouvons résister à la tentation de donner ici, au moins dans ses principaux traits, la description de la peste à Florence, en 1348, que Boccace, que nous avons déjà cité, a placée en tête de son joyeux *Décaméron*. Le tableau est si saisissant et si complet, qu'il nous évitera d'autres citations.

Après avoir très exactement décrit les symptômes que présentaient les malades, dans un passage rapporté plus haut, Boccace ajoute :

« Ce qui donna encore plus de force à cette peste, ce fut qu'elle se communiquait des malades aux personnes saines, de la même façon que le feu quand on l'approche d'une grande quantité de matières sèches ou ointes.

« Et le mal s'accrut encore non seulement de ce que la fréquentation des malades donnait aux gens bien portants la maladie ou les germes d'une mort commune, mais de ce qu'il suffisait de toucher les vêtements ou quelque autre objet ayant appartenu aux malades pour que la maladie fût communiquée à celui qui les avait touchés... Je dis que l'énergie de cette pestilence fut telle à se communiquer de l'un à l'autre, que non seulement elle se transmettait de l'homme à l'homme, mais, chose plus étonnante encore, qu'il arriva très souvent qu'un animal étranger à l'espèce humaine, pour avoir touché un objet ayant appartenu à une personne ou malade ou morte de cette maladie, tombait lui-même malade et périssait dans un court espace de temps... De ces choses et de beaucoup d'autres semblables naquirent diverses peurs et imaginations parmi ceux qui survivaient, et presque tous en arrivaient à ce degré de cruauté d'abandonner et de fuir les malades et tout ce qui leur avait appartenu, et ce faisant, chacun croyait garantir son propre salut.

« D'aucuns pensaient que vivre avec modération et se garder de tout excès était la meilleure manière de résister à un tel fléau... D'autres, d'une opinion contraire, affirmaient que boire beaucoup, jouir, aller d'un côté et d'autre en chantant et en se satisfaisant en toute chose, selon son appétit, et rire et se moquer de ce qui pouvait advenir, était le remède le plus certain à un si grand mal. Et comme ils le disaient, ils mettaient de leur mieux leur théorie en pratique, courant jour et nuit d'une taverne à une autre et faisant tout cela



Brogi, phot.

FIG. 240. — SAINT ANTONIN ADMINISTRANT LES SECOURS DE LA RELIGION AUX PESTIFÉRÉS, PAR F. DANDINI.

(Cloître de l'église Saint-Marc, Florence.)



le plus souvent dans les maisons d'autrui, pour peu qu'il y trouvassent choses qui leur fissent envie ou plaisir. Et ils pouvaient agir ainsi en toute facilité, pour ce que chacun, comme s'il ne devait plus vivre davantage, avait, de même que sa propre personne, mis toutes ses affaires à l'abandon. Sur quoi, la plupart des maisons étaient devenues communes, et les étrangers s'en servaient lorsqu'ils les trouvaient sur leur passage, comme l'aurait fait le propriétaire lui-même...

« Par suite de ce deuil public, une telle épouvante était entrée dans les cœurs, aussi bien chez les hommes que chez les femmes, que le frère abandonnait son frère, l'oncle ses neveux, la sœur son frère, et souvent la femme son mari. Et, chose plus forte et presque incroyable, les pères et les mères refusaient de voir et de soigner leurs enfants, comme si ceux-ci ne leur eussent point appartenu. Pour cette raison, à ceux qui, et la foule en était innombrable, tombaient malades, il ne restait que la charité des amis — et de ceux-ci il y en eut peu — ou l'avarice des serviteurs qui, alléchés par des gros salaires, continuaient à servir leurs maîtres... De cet abandon des malades par les voisins, les parents et les amis ainsi que de la rareté des serviteurs, provint une habitude jusque-là à peu près inconnue, à savoir que toute femme, quelque agréable, quelque belle, quelque noble qu'elle pût être, une fois tombée malade, n'avait nul souci d'avoir pour la servir un homme quel qu'il fût, jeune ou non, et de lui montrer sans aucune vergogne toutes les parties de son corps, absolument comme elle l'aurait fait à une femme, pour peu que la nécessité de la maladie l'exigeât; ce qui chez celles qui guérirent fut sans doute cause, par la suite, d'une honnêteté moindre... Il était alors d'usage, comme nous le voyons encore faire aujourd'hui, que les parentes et les voisines se réunissent dans la maison du mort, et là pleurassent avec celles qui lui appartenaient de plus près. D'un autre côté, devant la maison mortuaire, les voisins et un grand nombre d'autres citoyens se réunissaient aux proches parents, puis, suivant la qualité du mort, les prêtres arrivaient, et il était porté sur les épaules de ses égaux, avec une grande pompe de cierges allumés et de chants, jusqu'à l'église choisie par lui avant de mourir. Ces usages, dès que la fureur de la peste vint à s'accroître, cessèrent en tout ou en partie et des usages nouveaux les remplacèrent. C'est ainsi que les gens mouraient non seulement sans avoir autour de leur cercueil un nombreux cortège de

femmes, mais il y en avait beaucoup qui s'en allaient de cette vie sans témoins ; et bien rares étaient ceux à qui les larmes pieuses ou amères de leurs parents étaient accordées. Au contraire, ces larmes étaient, la plupart du temps, remplacées par des rires, de joyeux propos et des fêtes, et les femmes ayant en grande partie dépouillé la pitié qui leur est naturelle, avaient, en vue de leur propre salut, complètement adopté cet usage. Ils étaient peu nombreux ceux dont le corps était accompagné à l'église de plus de dix ou douze de leurs voisins; encore ces voisins n'étaient-ils pas des citoyens honorables et estimés, mais une manière de croquemorts, provenant du bas peuple et qui se faisaient appeler fossoyeurs. Payés pour de pareils services, ils s'emparaient du cercueil, et, à pas pressés, le portaient non pas à l'église que le défunt avait choisie avant sa mort, mais à la plus voisine, le plus souvent derrière quatre ou cinq prêtres et quelquefois sans aucun. Ceux-ci, avec l'aide de fossoyeurs, sans se fatiguer à trop long et trop solennel office, mettaient le corps dans la première sépulture inoccupée qu'ils trouvaient.

« La basse classe, et peut-être une grande partie de la moyenne, était beaucoup plus malheureuse encore, pour ce que les gens retenus la plupart du temps dans leurs maisons par l'espoir ou la pauvreté, ou restant dans le voisinage, tombaient chaque jour par milliers, et n'étant servis ou aidés en rien, mouraient presque tous sans secours. Il y en avait beaucoup qui finissaient sur la voie publique, soit de jour, soit de nuit. Les voisins, mus non moins par la crainte que par la charité envers les défunts, avaient adopté la méthode suivante : soit eux-mêmes, soit avec l'aide de quelques porteurs quand ils pouvaient s'en procurer, ils transportaient hors de leurs demeures les corps des trépassés et les plaçaient devant le seuil des maisons où, principalement dans la matinée, les passants pouvaient en voir un grand nombre. Alors, on faisait venir des cercueils, et il arriva que, faute de cercueils, on plaça les cadavres sur une table. Parfois, une seule bière contenait deux ou trois cadavres, et il n'arriva pas seulement une fois, mais bien souvent, que la femme et le mari, les deux frères, le père et le fils furent ainsi emportés ensemble... Les choses en étaient venues à ce point qu'on ne se souciait pas plus des hommes qu'on se soucierait à cette heure d'humbles chèvres... La terre sainte étant insuffisante pour ensevelir la multitude des corps qui étaient portés aux diverses églises chaque jour et quasi à toute heure... on faisait dans les cimetières des églises,

tant les autres endroits étaient pleins, de très larges fosses, dans lesquelles on mettait les survenants par centaines. Entassés dans ces fosses, comme les marchandises dans les navires, par couches superposées, ils étaient recouverts d'un peu de terre jusqu'à ce qu'on fût arrivé au sommet de la fosse... Si longue et si



Brogi, phot.

FIG. 211. — LA PESTE, PAR RAPHAEL.

(Dessin.)

grande fut la cruauté du Ciel et peut-être celle des hommes, qu'entre le mois de mars et de juillet suivant, tant par la force de la peste que par le nombre des malades mal servis ou abandonnés grâce à la peur éprouvée par les gens bien portants, plus de cent mille créatures perdirent certainement la vie dans les murs de la cité de Florence... »

La mortalité n'était pas moindre en France, où les mêmes malheurs occasionnaient les mêmes troubles et entraînaient une égale perversion des sentiments les plus profonds et les plus sacrés.

On lit à la fin du traité de maître Richard de Saint-Victor, de Paris [1] : « L'an de grâce mil et CCCXLVIII environ. le Saint-Jacque, entra le grant mortalité en Normandie et y vint parmi Gasconque et Poitou et parmi Bretengne, et s'en vint tout droit en Piquardie, et fu si très horrible que es ville où elle entrait, il mourait plus des deus pars des gens et n'osait le père aler veir son fiex, ne le frère se seur et ne trouvait-on qui vonsist garder l'un l'autre, pour che que quant on sentait l'alaine l'un de l'autre, nul n'en pooit escaper ; si que il fut tel enre que on ne pooit trover qui portast les mors enfuir et disait-on que le monde finissait ; et en che temps, estait mestre pieres Rogier pape de Rome et avait esté archevêque de Roen et l'apela on pape Clément, et Phelippe de Valois estait Roy de Franche, et Raoul comte de Eu et de Gygnes, sir du Chastiel-Chinon et Jehan de Mareguy estait archevesque de Roen. »

On comprend que l'Art qui vit d'émotions ait trouvé dans de semblables malheurs une source inépuisable d'œuvres puissantes. Et dans la peinture de ces grandes calamités où les sentiments les plus divers se faisaient jour, où les scènes les plus terribles pouvaient prendre place à côté des plus touchantes, les artistes trouvaient l'occasion de déployer toutes les ressources de leur génie.

Aussi n'y ont-ils pas manqué.

Nous citerons tout d'abord une admirable composition de Raphael (1483-1520), inspirée de l'*Énéide*. Elle a été gravée par Marc-Antoine, sous le nom de « il Morbetto », la Peste.

Un dieu Terme, monté sur un long piédestal, divise le champ du tableau. A gauche le regard pénètre dans l'intérieur d'une maison. Un jeune homme, avec une torche à la main, vient compter le nombre des animaux qui ont succombé ; de sa main il empêche un des moutons d'approcher de ceux qui sont morts, parmi lesquels on distingue une brebis ayant encore un jeune agneau pendu à sa mamelle tarie. Au fond, un bœuf couché regarde la scène avec mélancolie. Au-dessus de cette étable jonchée de cadavres, dans une chambre où pénètre un vif rayon de lumière, deux femmes assistent un moribond qui semble se détourner d'elles et fuir leurs soins. Dans l'autre partie de la composition l'artiste nous montre une place publique où s'étalent de nouvelles

1. *Tractatus magistri Ricardi Sancti Victoris parisiacensis* (ms. 2588, f. lat., B. N.) (cité par Rebouis).

scènes de désolation. Au premier plan, une femme, une mère est étendue morte, son enfant est près d'elle qui cherche encore son sein glacé. Mais un

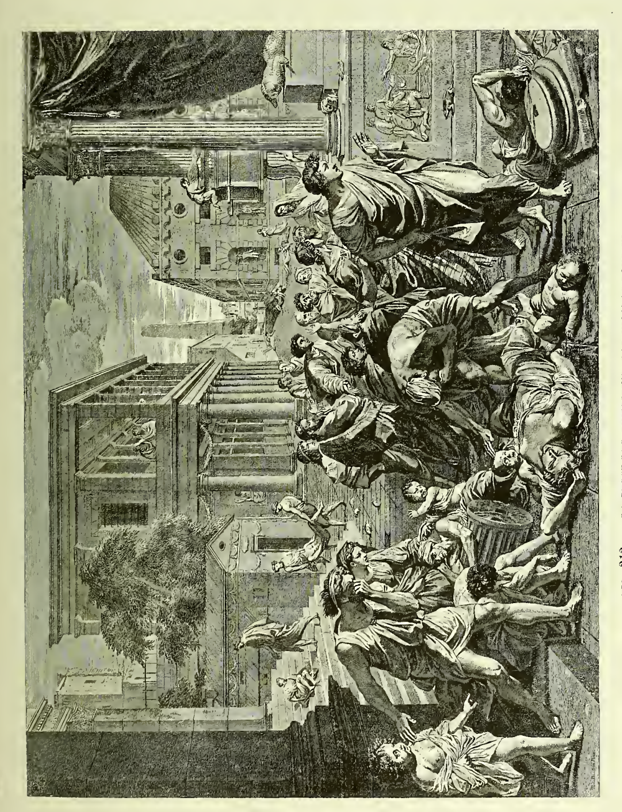


FIG. 212. — LA PESTE DES PHILISTINS, PAR NICOLAS POUSSIN.
(D'après la gravure de Picart, chalcographie du Louvre.)

homme le repousse d'une main, pendant que de l'autre il se couvre le nez et la bouche pour échapper aux miasmes pestilentiels émanés du cadavre. Derrière ce groupe, une femme plus âgée se détourne avec horreur, un homme s'enfuit; un vieillard, accablé par la douleur ou déjà atteint par le fléau, cache sa tête

dans ses bras. Enfin, au fond de ce lugubre tableau, la ville est morte et silencieuse. « Plus on regarde cette composition, dit M. Gruyer [1], plus l'esprit s'attache et plus le cœur s'émeut, tant il y a de vérité dans la forme et de sincérité dans les intentions. Le sujet est horrible ; mais ainsi rendu, ce n'est pas l'horreur qu'il nous inspire, c'est à la pitié qu'il nous gagne. »

Nous rapprocherons de la composition de Raphaël un tableau de Nicolas Poussin (1594-1665), qui peut, à notre avis, soutenir le parallèle. Il représente la *Peste des Philistins* (Fig. 212). L'artiste y a suivi pas à pas le récit de l'Ancien Testament, et son inspiration ne s'en est point trouvée refroidie. Si la nature du mal ne s'y révèle par aucun signe technique, les ravages d'une épidémie meurtrière y sont traduits d'une façon saisissante.

La peste est dans la ville d'Azoth, la voie publique est encombrée de morts et de mourants. Au premier plan, se place un épisode inspiré de Raphaël. En effet, une mère morte est étendue sur le sol entre ses deux enfants. L'un d'eux cherche encore son sein tari ; mais un homme, qui s'approche en se couvrant le nez et la bouche d'une main, l'en écarte de l'autre. Le même geste est reproduit par un autre personnage, sur la gauche, qui empêche d'approcher un gros enfant qui s'avance ingénument. Tout autour, des malades s'appuient sur des fûts de colonnes brisées. Dans l'angle de droite, un moribond se tord dans les souffrances de l'agonie. Le geste de douloureuse pitié d'un homme qui se tourne vers la droite, nous indique quelles lamentables scènes se déroulent également de ce côté. Sur la place, s'élèvent le temple et les autres monuments de la ville avec leur architecture régulière et massive. Le grand prêtre montre aux principaux de la cité l'idole de Dagon renversée, la tête et les mains brisées, devant l'arche du Seigneur dont les Philistins s'étaient emparés. A cette vue les sentiments les plus divers se manifestent; c'est l'effroi, la surprise, la crainte, la colère. Au loin, le fléau continue ses ravages. Dans les rues désertes des malheureux agonisent. Une légion de rats envahit la ville [2].

1. *Raphaël et l'Antiquité*, II, p. 97.

2. On sait le rôle de ces rongeurs dans la propagation des épidémies de peste, victimes eux-mêmes du fléau, ils deviennent de dangereux agents de transmission du bacille pesteux, ainsi que MM. Proust et Netter l'ont scientifiquement établi dans ces derniers temps. Mon ami le Dr Letulle a particulièrement signalé dans un récent article de la *Presse médicale* (17 février 1900), la confirmation qu'apportent les œuvres d'art, aux données scientifiques qui établissent le rôle de certains animaux et en particulier des rats dans les épidémies de

Il est intéressant de rapprocher de ce tableau le dessin sur le même sujet que possède le musée du Louvre, et qui en diffère considérablement. C'est une simple esquisse dans laquelle le groupe du grand prêtre et de ses acolytes, devant la statue mutilée de Dagon, prend une importance beaucoup plus grande. Ce groupe est d'ailleurs très mouvementé et très dramatique. On y lit l'étonnement et l'effroi. Mais la peinture du fléau lui-même offre des traits



Giraudon, phot.

FIG. 213. — LA PESTE DES PHILISTINS, PAR NICOLAS POUSSIN.

(Dessin du Louvre.)

moins caractéristiques. Au premier plan, des cadavres jonchent le sol. Au milieu d'eux, un homme recueille un enfant près d'une femme tombée la face contre terre ; seul vivant parmi tous ces morts, il tend les bras à son sauveur. Derrière eux, s'enfuient une femme et un enfant. D'un intérêt très différent de la peinture décrite plus haut, cette esquisse n'en est pas moins remarquable par l'émotion de la mise en scène et l'habileté de la composition.

peste. Il signale la présence de rats occupés à dévorer les cadavres de pestiférés des bas-reliefs en cire de Zumbo, dont nous parlerons au dernier chapitre de cet ouvrage.

Le Poussin a consacré à la peinture de la peste un second tableau, qui se trouve en Angleterre (collection Peter Miles, à Leigh Court) et qui raconte la fameuse épidémie d'Athènes [1].

Pierre Mignard (1610-1695) a peint un remarquable tableau consacré également à la représentation d'une grande épidémie antique (Fig. 214). Il compte parmi les plus remarquables de ses dernières années. C'est la peste d'Épire. « Tableau pathétique, dit M. Charles Blanc, dont il avait puisé, dit-on, les pensées dans la grande âme de Dufresnoy, tableau admirable que Le Poussin lui-même n'eût pas désavoué, tant l'expression en est forte, tant il y a de grandeur dans l'ordonnance, particulièrement dans l'invention de cette fontaine qui se précipite en cascade au fond du tableau et vers laquelle les pestiférés moribonds se traînent pour étancher la fièvre qui les dévore... » Mais ce n'est là qu'un détail, au milieu des épisodes de cette vaste composition. Au milieu de la désolation universelle, une grande idée surgit admirablement imprimée par le peintre, c'est celle du dévouement qui, dans ces grandes calamités, rachète la défaillance et la lâcheté du plus grand nombre. Au premier plan, un médecin succombe, victime du devoir. Il est terrassé par le fléau au moment où il allait ouvrir l'abcès de l'aisselle d'une pestiférée. Il se renverse en arrière, laissant échapper la lancette et le petit bassin destiné à recevoir le pus. L'aide qui soutenait la femme se précipite pour le soutenir; derrière, un homme se détourne avec effroi devant un coup aussi subit. Nous signalerons, sans y insister, l'intention naturaliste du peintre qui a placé l'abcès pestilentiel à son siège d'élection, dans l'aisselle, comme nous l'avons rappelé plus haut. Un peu plus loin sur la droite, un homme, accompagné de plusieurs aides, distribue des secours et des médicaments, pendant qu'un autre donne à boire à un pestiféré. Dans l'angle de gauche, c'est une jeune femme qui cherche à administrer quelque calmant à une malade étendue à terre, et près de laquelle une jeune fille et un enfant répandent des larmes. Ailleurs, c'est une jeune mère expirante qui porte encore sur les genoux le cadavre de son enfant; c'est un homme qui transporte dans ses bras une grande jeune fille; c'est une mère qui s'arrache les cheveux à la vue de son enfant qui vient d'expirer.

1. *La peste d'Athènes*, gravée par J. Fittler, faisait partie vers 1837 de la collection Peter Miles, à Leigh Court (Angleterre) : Smith l'a décrite dans son Catalogue raisonné (VIII, nº 169) et en a vanté le caractère dramatique et saisissant.



FIG. 214. — LA PESTE D'ÉPIRE, PAR PIERRE MIGNARD.

(D'après la gravure d'Audran, chalcographie du Louvre.)





Brogi, phot.

FIG. 215. — LA PLACE MERCATELLO A NAPLES PENDANT LA PESTE DE 1656, PAR MICCO SPADARA.

(Musée national. Naples.)



Enfin, d'une demeure s'élance à demi nu un malheureux en proie au délire de la fièvre et qu'une jeune femme cherche à retenir.

Sur le péristyle du temple, les prêtres offrent des sacrifices pour fléchir le courroux céleste, et la foule se prosterne avec des gestes de désespoir et de supplication [1].

Mignard avait déjà peint les scènes de désolation de la peste dans un tableau représentant *Saint Charles communiant les malades frappés de la peste*, destiné au maître-autel de saint Charles, de Catenari, et dont l'original a aujourd'hui disparu. La belle estampe de Fr. de Poilly permet de s'en faire une idée [2].

Le musée du Louvre possède un tableau de Jakob van Oost (le Vieux) (1600-1671) représentant saint Charles Borromée communiant les pestiférés à Milan, en 1576. Nous avons peu de chose à en dire. Au premier plan, des cadavres et parmi eux celui d'une mère étendue entre ses deux enfants, dont

1. Notre regretté ami le Dr Tommaso Tommasi nous a fait connaître un tableau du XVIIe siècle qui se trouve dans l'église de l'Impruneta à Gallazzo près Florence et qui représente la fameuse peste qui eut lieu dans cette ville (Fig. 206). Il est d'ailleurs d'un mérite artistique fort secondaire et si nous le rapprochons ici des tableaux de Nicolas Poussin et de Pierre Mignard dont il vient d'être question, c'est que les emprunts faits aux compositions de ces deux maîtres y sont flagrants. Sur la gauche, au premier plan, nous retrouvons toute la scène du médecin peint par Mignard au moment où il succombe au fléau au milieu de l'exercice de ses fonctions. Plus loin cet homme qui se penche sur un cadavre de femme en se bouchant le nez, ainsi qu'un petit cadavre d'enfant, au premier plan, sont manifestement empruntés à la *Peste des Philistins* de Nicolas Poussin. Nous devons à l'obligeance du chevalier Marzichi et de M. Pelli-Fabbroni, de très bonnes photographies de ce tableau.

2. A propos du *Saint Charles*, il arriva à Mignard une petite aventure que les biographes ont trouvée digne d'être rapportée et qui prouve qu'il cherchait à s'entourer de documents précis et pris sur nature. « Mignard, dit Ch. Blanc, avait besoin pour son tableau de faire une étude d'après un homme mort ; le frère Vidal, capucin français, lui promit cette satisfaction et lui donna rendez-vous la nuit dans une église, où devait être exposé un corps mort à visage découvert, selon l'usage d'Italie. Le capucin lui tint compagnie pendant quelque temps; mais, rappelé par le son d'une cloche à quelque devoir monastique, il demanda au peintre s'il n'aurait aucune inquiétude à demeurer seul dans l'église à pareille heure, à côté d'un cadavre. Mignard l'assure qu'il ne connaissait pas ces frayeurs. Peu de temps après le départ du capucin, le billot qui soutenait la tête du mort se dérangea par un faux aplomb, le corps remua, il se fit un bruit redoutable et la lumière s'éteignit. La surprise, les ténèbres, l'épuisement des esprits causé par un travail nocturne, tout cela jeta Mignard dans une de ces terreurs qui peuvent s'emparer du plus intrépide. Il voulut se sauver, se diriger vers la porte et risqua de se blesser en la cherchant. Heureusement qu'une lumière parut, le frère Vidal revint et ne manqua pas de railler le peintre sur le courage dont il s'était vanté et qu'il avait sitôt démenti. On replaça le mort dans sa première attitude ou plutôt dans sa dernière, et Mignard acheva son étude. »

l'un mort également porte déjà les marques de la décomposition. Ici se place une scène renouvelée de Raphaël et que nous avons également signalée dans la *Peste des Philistins* du Poussin. L'enfant qui survit cherche encore la mamelle aujourd'hui glacée qui l'a nourri, mais un homme l'en écarte d'une main, en même temps que de l'autre il se bouche les narines. Au milieu, sur le second plan, le saint, suivi de trois acolytes, tient un calice et donne la communion à quatre personnes agenouillées à gauche devant lui.

Le musée de Rouen renferme un tableau de Lemonnier Gabriel sur le même sujet. Nous n'avons pas à nous y arrêter, pas plus que sur la fresque de Saint-Sulpice, qui représente également *Saint Charles Borromée au milieu des pestiférés* [1].

Les grandes épidémies de peste du moyen âge ont eu également leurs peintres. CIGOLI a représenté la peste de Florence en 1348, cette terrible épidémie dont Boccace a fait une description que nous avons rapportée presque en entier plus haut. Ce tableau se trouve dans l'église de la Miséricorde, à Florence. Mais Cigoli, qui vivait beaucoup plus tard (1559-1613), comme beaucoup de ses prédécesseurs qui avaient peint la *Peste des Philistins* ou la *Peste d'Athènes*, n'a pu faire là qu'une œuvre d'imagination, aidé par les récits que les contemporains en avaient laissés. Il n'en est pas de même de MICCO SPADARA (1612-1679), qui peignit la peste de Naples, en 1656, et qui à cette époque, âgé de quarante-quatre ans, jouissait de la plénitude de son talent. Son tableau, conservé au Musée national de Naples, nous montre la place Mercatello littéralement jonchée de morts et de mourants (Fig. 215).

Comme Micco Spadara, Michel Serres, au siècle suivant, retraça les scènes dont il avait été témoin pendant l'épidémie qui ravagea Marseille en 1720.

Un autre contemporain de la peste de Marseille, le peintre J.-F. DE TROY (1679-1752), a également reproduit sur la toile ces scènes de deuil, et son tableau est considéré à juste titre comme un chef-d'œuvre (Fig. 216).

La peinture de J.-F. de Troy qui se trouve actuellement au musée de Mar-

1. Charles Blanc fait beaucoup d'éloges d'un tableau de Carle Vanloo, autrefois à Notre-Dame de Paris, également consacré à la peste de Milan. Le Dr Tommaso Tommasi nous a signalé un tableau de Francesco Gossi, dans l'église dei Poveri, à Bologne, *Saint Charles Borromée pendant la peste de Milan;* puis deux autres sur le même sujet, l'un de Baldassane Franceschini dans l'église des Barnabites, à Pescia, l'autre de Cigoli dans l'église de Santa-Maria Nuova, à Cortone.



FIG. 216. — LA PESTE DANS LA VILLE DE MARSEILLE EN 1720, PAR J.-F. DE TROY.

(D'après la gravure de Thomassin, chalcographie du Louvre.)



seille, a été exécutée en 1722 pour le chevalier Rose, qui se signala par un dévouement héroïque durant cette peste ; elle le montre dirigeant les forçats qui enterrent les pestiférés dans les excavations du bastion de la Tourette. Cette vaste composition offre un singulier mélange de réalité et de fantastique. « L'esprit, dit M. Marius Chaumelin [1], est saisi d'épouvante en face de cette scène inouïe où les vivants, poussés en apparence par une fureur sacrilège, étreignent violemment les morts, les soulèvent, les apportent en courant, et les précipitent dans la fosse béante. Des cavaliers parcourent à toute bride cette mêlée monstrueuse, et, pour ajouter à l'horreur de ce spectacle fantastique, des anges secouent du haut des nues des torches enflammées. On a besoin de savoir quel dévouement a rassemblé ces hommes dans ce lieu sinistre. S'ils vont vite à la besogne, c'est que chaque bouffée d'air qu'ils aspirent peut les empoisonner, c'est que le contact de ces chairs putréfiées est contagieux. Il faut renoncer à décrire tous les détails de ce tableau : les cadavres bizarrement amoncelés, tous les sexes, tous les âges rapprochés dans cet effroyable charnier, et au milieu des forçats demi-nus qu'il dirige et stimule, le chevalier Rose est impassible sur un cheval qui hennit. »

La *Peste de Marseille*, de François Gérard (1770-1837), est conçue dans un tout autre ordre d'idées (Fig. 217). Ce tableau, donné par l'auteur, est placé dans la salle du conseil de l'intendance sanitaire à Marseille, où il fait pendant à la *Peste de saint Roch*, de David.

La scène se déroule sur un champ beaucoup moins vaste. Un épisode du premier plan, dont les personnages occupent presque toute l'étendue de la toile, attire l'attention du spectateur. Une mère, assise sur une caisse, tient entre ses genoux son fils aîné enveloppé dans une couverture et tombant de faiblesse ; le plus jeune des enfants, appuyé contre la mère, regarde d'un œil presque indifférent le spectacle horrible d'un pestiféré qui se tord dans d'affreuses convulsions. Le malade, dans son délire, a arraché les bandages et les linges dont on l'avait enveloppé. Il porte à l'aisselle droite un linge par lequel le peintre semble avoir voulu indiquer le siège du mal. A droite, un forçat entraîne des cadavres. A gauche, sous une tente, des pestiférés sont entassés pêle-mêle. Au fond, l'évêque Belzunce distribue des secours [2].

1. *Les Trésors d'art de la Provence*, p. 249.

2. Le musée de Marseille possède encore un tableau de Mansiau, consacré au dévouement

Citons encore à la Santé, de Marseille, un bas-relief du Puget (1622-1694) représentant la peste de Milan (Fig. 210). Devant un groupe de morts et de mourants, saint Charles Borromée adresse ses supplications au ciel. Au premier plan, un homme traîne un cadavre dont on n'aperçoit que les jambes.

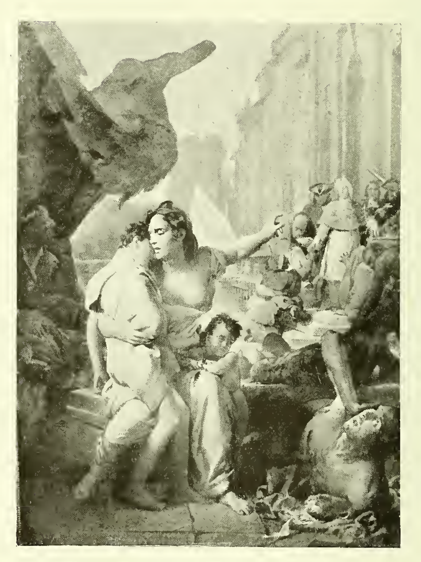


FIG. 217. — LA PESTE DE MARSEILLE, PAR LE BARON GÉRARD.

(Salle du conseil de l'intendance sanitaire de Marseille.)

Dans le fond, une femme manifeste violemment son désespoir près du lit sur lequel est étendu un mort.

de Monseigneur de Belzunce. L'évêque est représenté au milieu des pestiférés, donnant la communion aux mourants. Une femme à demi couchée, soutenue par un vieillard et que communie Belzunce, est le seul personnage dans l'étude duquel le peintre se soit peut-être préoccupé de la réalité pathologique. Elle est en effet fort rouge et l'on peut supposer qu'il a voulu donner par là l'idée de la fièvre. Nous devons cette appréciation à notre regretté ami le Dr Bernard, de Marseille, qui s'était mis obligeamment à notre disposition pour la recherche des documents artistiques pouvant nous intéresser et se trouvant dans cette ville.

Le célèbre tableau du baron Gros (1771-1835) au musée du Louvre, les *Pestiférés de Jaffa*, est trop connu pour que nous en donnions ici une longue description (Fig. 220). Néanmoins nous aurons à relever à son sujet une erreur d'interprétation commise par un critique d'art autorisé, et qu'explique seule une insuffisance de connaissances spéciales relatives à la peste; c'est pourquoi



FIG. 218. — LA PESTE DE MILAN, PAR PUGET.

(Bas-relief, à la Santé de Marseille.)

nous sommes obligé d'entrer dans quelques détails que nous empruntons à Charles Blanc.

Ce tableau fut commandé à Gros par le premier consul. Mais comment peindre la peste de Jaffa sans l'avoir vue et à quinze cents lieues de la Syrie?

L'artiste alla trouver Denon, qui lui raconta la scène comme elle s'était passée dans la mosquée servant d'hôpital. Gros prend un vaste carré de papier ; il y

jette à la hâte la description de Denon ; ce croquis était entre les mains de M. le Dr H. Larrey qui nous a permis d'en prendre une photographie, et Delestre possédait à peu près la même composition ébauchée en bitume. Ce projet primitif a été dans la suite complètement modifié par le peintre, et il est infiniment curieux de passer par le chemin qu'a parcouru son génie avant d'arriver au tableau de Jaffa tel que nous le connaissons. Dans ce projet, le



FIG. 219. — ESQUISSE DU BARON GROS POUR SON TABLEAU, « LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA ».

(Collection du baron Larrey.)

général Bonaparte, comme autrefois saint Louis, prend dans ses bras le corps d'un pestiféré que soutient un Arabe effrayé de tant de courage.

La scène est ainsi rapportée par le comte d'Aure, ordonnateur en chef de l'armée d'Égypte, dans le livre *Bourrienne et ses erreurs volontaires et involontaires*, etc., p. 44, t. Ier : « Je commencerai par la visite à l'hôpital de Jaffa ; elle eut lieu le 21 ventôse, cinq jours après notre entrée dans cette ville. Le général en chef Bonaparte, accompagné du Dr Desgenettes, médecin en chef de l'armée, et d'une partie de son état-major, visita cet hôpital dans le plus grand détail ; il fit plus que de toucher les bubons ; aidé d'un infirmier turc, le

général Bonaparte souleva et emporta un pestiféré qui se trouvait au travers de la porte d'une des salles; cette action nous effraya beaucoup, parce que l'habit du malade était couvert d'écume et des dégoûtantes évacuations d'un bubon abcédé. Le général continua avec calme et intérêt sa visite, parla aux malades, chercha, en leur adressant des paroles de consolation, à dissiper l'effroi que la peste jetait dans les esprits, et termina sa longue visite en recommandant aux soins des officiers de santé les pestiférés auxquels il avait témoigné tant d'intérêt. »

C'est bien cette scène que reproduit l'esquisse de Gros avec son sentiment très juste de l'expression des différents acteurs. L'impassibilité des traits du général en chef contraste avec l'effroi peint sur les figures environnantes [1].

« Après avoir si naïvement accusé le vrai, ajoute Ch. Blanc au sujet de l'esquisse de M. le baron Larrey, Gros s'en repentit, et ce fut peut-être un tort. Il crut que le héros de l'Égypte ne devait pas se conduire comme un simple aide-chirurgien; mais il ne prit pas garde que la crudité du fait, ici, était une beauté de premier ordre, une inconvenance héroïque. Dans l'esquisse, Napoléon agit; dans le tableau, il joue son action... Qui saura décider si la vérité, dans son énergie, valait mieux que cette imposante mise en scène de Napoléon devant la postérité? »

C'est ici que nous demandons la permission d'ajouter à la description de Ch. Blanc, un trait qui donne au tableau une signification plus élevée que celle que cet auteur lui attribuait.

En effet, dans le tableau, Bonaparte, dans son geste de dignité un peu théâtrale, il est vrai, touche non pas la poitrine, ainsi que le pensait Ch. Blanc, mais bien l'aisselle d'un pestiféré qui s'approche de lui. « Que de naïveté, que de naturel, s'écrie le critique, dans le geste du malade qui porte involontairement la main à sa chevelure pour saluer l'illustre visiteur. » Il n'est pas nécessaire d'y regarder à deux fois pour reconnaître que ce geste ne saurait être en

1. M. le baron Larrey a joint à l'esquisse de Gros la notice suivante : « Ce dessin de Gros est la véritable scène historique ou la première esquisse de son chef-d'œuvre. Il représente le général Bonaparte relevant de ses propres mains le cadavre d'un pestiféré pour ranimer le moral abattu de ceux qui l'entourent. Tous semblent effrayés de son action, lui seul est calme, comme l'exprime sa figure. Cette scène était plus digne de la gloire du grand homme que la substitution d'une attitude plus noble en apparence à l'élan vrai d'un courage sublime. »

aucune façon le salut d'un vieux troupier devant le général en chef. Le pestiféré lève le bras droit, en effet, mais c'est pour découvrir l'aisselle où siège le mal tant redouté, la tumeur pestilentielle. Et le geste de Bonaparte acquiert une signification plus haute, puisqu'il touche non pas une partie quelconque



FIG. 220. — LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA, PAR LE BARON GROS (FRAGMENT).
(Musée du Louvre.)

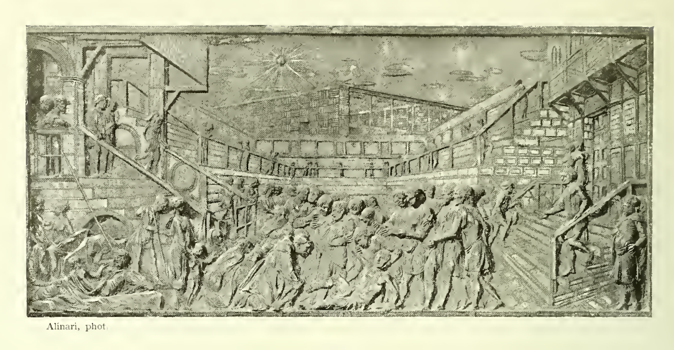
du corps, mais la région où se concentre pour ainsi dire toute l'intensité du terrible fléau. Si l'on y réfléchit, on trouvera cette interprétation toute naturelle, et l'on devine la scène qui a précédé. Le médecin, qui accompagne le général en chef, veut lui faire voir le signe caractéristique du mal, le bubon. Sur son ordre, le pestiféré se dépouille d'une partie de ses vêtements qu'il retient

encore de la main gauche, pendant que le bras droit soulevé met l'aisselle à découvert.

Ce tableau, lorsqu'il figura au Salon de 1804, fit une véritable révolution dans la peinture. « En un temps, dit avec beaucoup de justesse Ch. Blanc, où l'école ignorait ou méconnaissait la couleur, c'était de l'imprévu que ce riche costume du général en chef, cette chaude lumière, ces chairs morbides et la verte pâleur des moribonds, et ces voyantes écharpes, et ces plumes blanches et ce luxe d'exécution sur des armes touchées avec amour et reluisant au soleil d'Asie. Au milieu des immobiles divinités de la Fable apparaissaient tout à coup le chapeau français, l'uniforme et le sabre bientôt consulaires ; la nature, franchement attaquée jusqu'en ses altérations, s'offrait à des yeux façonnés aux conventions de l'École. Gros avait mis du sang dans les chairs, de l'humidité dans les regards, et à côté de tant de peintres qui donnaient à la vie l'aspect du marbre, il donnait lui-même à ses mourants l'aspect de la vie. Aussi, jamais enthousiasme ne fut plus vif; sans attendre l'arrêt de l'opinion, les artistes suspendirent au sommet du tableau de Jaffa une longue branche de palmier; le public, entraîné à son tour, couvrit de couronnes toute la bordure... »



FIG. 221. — ESQUISSE DU TINTORET (1512-1594).



Alinari, phot.

FIG. 222. — SAINT ANTOINE GUÉRIT LE PIED D'UN JEUNE HOMME, PAR DONATELLO.

(Bas-relief de la Basilique de saint Antoine, Padoue.)

CHAPITRE VIII

LES INFIRMES

Les œuvres d'Hippocrate prouvent que l'amputation des membres a été pratiquée de toute antiquité. Il a donc existé de tout temps des infirmes, privés accidentellement ou à la suite d'une opération, d'un bras ou d'une jambe.

Nous ne reviendrons pas ici sur les exemples d'œuvres d'art que nous avons cités précédemment, relatifs aux bossus, aux rachitiques, aux nains, aux maigres ou aux obèses.

Nous avons vu qu'en somme ils sont loin d'être rares, même dans l'Antiquité. Mais nous ferons remarquer que l'intention caricaturale y est manifeste, et que le génie qui inspira Aristophane ne pouvait être l'ennemi, dans certaines formes de l'art, — peintures de vases, petits bronzes ou terres cuites, — du grotesque et de la caricature. De là à se complaire dans la représentation de la maladie toute pure et des infirmités qu'elle laisse parfois après elle, il y a loin. Aussi n'avons-nous pu recueillir, sur la figuration des infirmes dans l'art antique, qu'un très petit nombre de documents.

Le premier, peu démonstratif par lui-même, est une peinture sur vase de la fin du IVe siècle, décrite par M. de Longpérier, et qui représente un satyre comique simulant une amputation du genou.

Un petit bronze de la Bibliothèque nationale représente un satyre qui s'appuie sur une longue béquille placée sous l'aisselle droite. La jambe droite est fléchie sans qu'elle porte trace de mutilation ou de blessure, de sorte que nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas également là d'une scène de simulation.

Mais il existe, en outre, deux spécimens dont l'importance est capitale, puisqu'ils représentent, non plus la simulation d'une amputation et l'imitation d'un appareil prothétique, mais la réalité même de l'infirmité et le moyen destiné à y remédier.

Le premier est la célèbre mosaïque de la cathédrale de Lescar (Fig. 245), sur la date de laquelle les archéologues sont divisés : mosaïque gallo-romaine pour A. de Longpérier, M. E. Rivière, M. Léon Palustre; mosaïque du XIIe siècle pour M. L. Raymond. Toutefois, cette dernière opinion nous paraît aujourd'hui victorieusement combattue.

Sans nous étendre ici sur les raisons qui confirment cette manière de voir, nous nous contenterons de rapporter la description que M. L. Raymond a donnée autrefois de la partie de cette mosaïque qui nous intéresse plus particulièrement.

« A gauche, sur une longueur de 5m,64 et une largeur de 1m,68, on voit d'abord une inscription, puis un chasseur nègre, dont la jambre droite, privée du pied, est repliée et s'appuie sur la fourche d'une jambe de bois. Cet homme, tête nue, le front dégarni, les cheveux rejetés en arrière, tend son arc pour lancer un trait; derrière lui pend son cor attaché par une courroie. Après ce singulier personnage viennent un mulet et une bête féroce attachée par le cou à la queue de cet animal[1]. »

« L'homme à la jambe de bois est peut-être un Maure », ajoute un peu plus loin M. L. Raymond.

On constate la représentation parfaite d'un pilon exactement semblable à ceux dont on se sert encore de nos jours. Le genou y prend un point d'appui,

1. E. RIVIÈRE, *Prothèse chirurgicale chez les anciens : Deux jambes de bois à l'époque gallo-romaine* (*Gazette des hôpitaux* du 17 novembre 1883).

la jambe étant fléchie à angle droit. On voit, en effet, proéminer en arrière la jambe mutilée.

Le second spécimen dont il nous reste à parler est un fragment de poterie ancienne trouvé à Paris à la fin de l'année 1862, ou dans les premiers jours de l'année 1863, dans les travaux de terrassement pratiqués dans le jardin de l'hôtel de Cluny (Fig. 223). M. Rivière, qui l'a fait connaître, en donne la description suivante :

« Ce fragment représente, en bas, une chasse où l'on voit un lièvre, non pas poursuivi par les chiens, mais placé de telle façon qu'il semble poursuivre, au

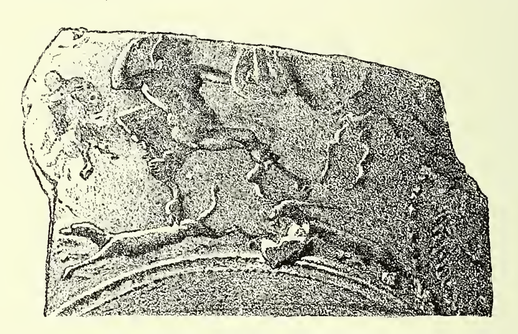


FIG. 223. — FRAGMENT DE POTERIE GALLO-ROMAINE.

contraire, l'un de ces animaux. Le lièvre est parfaitement reconnaissable à ses longues oreilles. Au-dessus de cette chasse, on aperçoit un homme entièrement nu, d'une forte musculature, remarquable par le développement de sa cage thoracique. Le col est gros et court, et la tête forte, vue de profil, est pour ainsi dire rentrée dans les épaules : elle porte une longue chevelure qui semble rejetée en arrière ; le nez est proéminent. Le bras gauche est étendu et la main du même côté tient une lyre, tandis que le bras droit est relevé au-dessus de la tête dans une sorte de geste théâtral. L'individu est assis sur le bord d'un siège antique aux pieds en griffe de lion. Sa jambe gauche est repliée à angle droit sur la cuisse du même côté, de telle sorte que le pied qui lui appartient, en passant derrière la jambe droite, pourrait être pris, au premier abord, pour le pied droit. Quant au membre inférieur droit, dont les reliefs sont très

nettement accusés, il n'est pas complètement étendu, mais il affecte une légère flexion à angle très obtus de la jambe ou plutôt de son moignon avec la cuisse. Cette jambe, en effet, a dû être mutilée par une amputation soit naturelle et résultant de quelque gangrène, de quelque modification consécutive à un traumatisme ou à une lésion quelconque, soit chirurgicale et pratiquée au-dessous du genou, à peu de distance du lieu d'élection. C'est ainsi que le moignon qui termine la jambe, légèrement renflé au niveau des muscles qui commencent le mollet, repose sur un véritable pilon d'une forme tout à fait spéciale, complètement différente de la jambe de bois représentée sur la mosaïque de Lescar et absolument inconnue. En effet, droit et cylindrique dans sa partie moyenne, il s'élargit tout à coup et considérablement à ses deux extrémités : en haut, pour former une sorte de plateau concave, sur lequel la jambe doit être solidement fixée et prendre un point d'appui; en bas, pour se bifurquer de façon à rendre la marche sinon peut-être plus facile, du moins plus assurée [1]. »

Les miracles ont fourni à l'art chrétien maintes occasions de mettre en scène des infirmes de tous genres. Sur les sarcophages chrétiens antiques, cette tendance est déjà très accusée. Parmi les bas-reliefs dont ils étaient ornés, les sujets les plus fréquemment figurés sont : la *Piscine probatique*, la *Guérison de l'hémorrhoïsse*, *de l'aveugle*, *du paralytique*, la *Résurrection de Lazare*, et les autres miracles du Christ.

Tous ces motifs auxquels sont venus, dans la suite, s'adjoindre d'autres tirés également des livres sacrés, ont été reproduits à satiété par l'art religieux des époques qui ont suivi jusqu'à nos jours. Nous pouvons donc faire là une ample moisson. Nous nous contenterons de signaler, au milieu de beaucoup d'autres, les œuvres qui, au point de vue où nous nous plaçons, présentent un réel intérêt.

Je signalerai tout d'abord d'anciennes œuvres qui, à une époque où la convention et la tradition régnaient en maîtresse, révèlent déjà, par certains traits naturalistes, une tendance manifeste à la représentation de la réalité. De ce nombre est une fresque d'Oberzell (XIe siècle) qui représente la *Guérison de l'hydropique* (Fig. 224). Ce malade est un hydropique d'une nature particulière, et l'artiste a noté avec tant de bonheur, bien que d'une façon sommaire, les signes

1. Cité par M. RIVIÈRE, *loc. cit.*

de l'affection dont il est atteint, qu'il ne saurait y avoir aucun doute, et que sa figure pourrait être considérée comme le schéma de la cirrhose du foie caractérisée par ses deux grands symptômes : développement exagéré de l'abdomen, siège de l'ascite et maigreur excessive de tout le reste du corps.

L'hydropique d'Oberzell s'avance, soutenu par deux aides. Sa démarche est chancelante. Ses jambes, réduites presque à l'état de squelette, peuvent à peine le porter. Une courte jupe est attachée sous l'abdomen proéminent, dont l'énorme saillie n'aurait pas permis de la fixer en son milieu, au niveau de la



FIG. 224. — LA GUÉRISON DE L'HYDROPIQUE.

(Fresque de l'église de Saint-Georges, à Oberzell, île de Reichenau.)

ceinture. Cette disposition particulière du vêtement découle d'une juste observation de la nature. Au-dessus du ventre, le thorax étroit est marqué de lignes transversales qui représentent les plis de la peau et les côtes. Enfin, les membres supérieurs sont également amaigris, et l'artiste semble en avoir voulu indiquer le squelette saillant sous la peau, par les traits arrondis qui marquent les épaules.

Un manuscrit du XIe siècle[1] renferme quelques curieuses figures représentant des difformités ; on y voit des bossus, un infirme courbé en deux, le torse horizontalement étendu en avant, s'appuyant sur de très courtes béquilles, puis un

1. Fonds grec, n° 74. *Bibliothèque nationale.*

autre malade qui mérite une mention à part, en raison de son étrangeté. Le torse est dévié latéralement, au point de faire, avec l'axe des membres inférieurs, un angle voisin de l'angle droit. Cette attitude, toute bizarre qu'elle soit, n'est point imaginée de toutes pièces. Elle s'observe dans certains cas d'affection douloureuse des nerfs des membres inférieurs, et l'artiste semble bien en avoir puisé l'idée dans la nature.

Avec les fresques du XIII[e] siècle, le naturalisme des difformités s'accentue et se précise encore.

Nous avons signalé dans la célèbre fresque du *Triomphe de la Mort*, du Campo Santo, de Pise, le groupe des infirmes au milieu desquels la sincérité du dessin nous a permis de reconnaître quelques lépreux.

Nous attirerons surtout l'attention sur le malheureux assis au centre du groupe, dont les deux mains crispées sont d'un dessin qui, sans serrer de très près la nature, n'en reproduit pas moins assez exactement les contractures des membres supérieurs. Le bras droit, qui retient la béquille, est d'une attitude bien observée, avec la flexion du poignet et des doigts.

Un des compartiments de la porte du baptistère de Florence, due à ANDREA DE PISE (florissait vers 1495), montre le Christ guérissant les malades (Fig. 125). L'un de ces derniers est un infirme dont les deux pieds atteints de la malformation du pied bot sont représentés avec soin. A la difformité spéciale du pied, s'ajoute l'amaigrissement de la jambe, relation pour ainsi dire obligée et parfaitement bien notée et figurée.

Une ancienne fresque de Florence (Capellone degli Spagnoli) représente une réunion remarquable d'infirmes de toutes sortes (Fig. 226). Cette peinture est attribuée à TADDEO GADDI (1300-1366 ?) ou à ANDREA DE FLORENCE (florissait vers 1337).

Quel qu'en soit l'auteur, cette œuvre appartient à l'école du grand réformateur de la peinture en Italie, Giotto, qui sut le premier rompre avec la tradition byzantine pour introduire dans ses compositions la clarté, l'émotion, en un mot la vie réelle. Malgré des incorrections de dessin et des fautes de perspective, nous avons été frappé de nombreux détails absolument typiques, et qui montrent avec quel soin ces anciens maîtres cherchaient à imiter la nature. Le but de leur art était d'instruire, d'édifier et surtout d'émouvoir. Aussi leur œuvre, dans la représentation des difformités physiques, s'offre-t-elle à nous avec

un accent de sincérité d'autant plus grand que l'art ne s'était pas voué au culte exclusif d'une certaine idée de beauté et n'était point tourmenté de la recherche de ce qu'on a appelé l'idéal.

La fresque qui nous occupe nous montre des infirmes demandant la santé à saint Dominique. Ils sont nombreux et forment la majorité de la foule compacte qui emplit la composition. Au milieu, une jeune fille est étendue à terre,



Brogi, phot.

FIG. 225. — LA GUÉRISON DES MALADES, PAR ANDREA DE PISE.

(Compartiment de la porte du baptistère de Florence.)

le haut du corps seulement soutenu par deux femmes. Pas la moindre recherche dans l'arrangement de cette figure, les bras reposent inertes, ramenés sur le devant du corps ; la tête est inclinée à droite, la bouche légèrement entr'ouverte, et les globes oculaires convulsés en haut présentent un léger degré de strabisme. Si l'on ajoute à ces différents caractères un certain degré de roideur de tout le corps, nous pouvons reconnaître là, sans trop nous aventurer, une crise du sommeil léthargique, image de la mort.

Le cul-de-jatte qui se trouve sur la gauche, a le nez à demi rongé par un

ulcère ; ses jambes atrophiées le condamnent à se traîner sur son siège emprisonné dans la jatte traditionnelle, au moyen de ses mains munies de petits chevalets semblables à ceux que nous voyons encore aujourd'hui aux infirmes



Brogi, phot.

FIG. 226. — INFIRMES IMPLORANT SAINT DOMINIQUE, PAR TADDEO GADDI OU ANDREA DE FLORENCE. (Fresque de la chapelle des Espagnols, à Florence.)

de nos rues et comme nous en retrouvons fréquemment dans les représentations artistiques analogues. Nous avons vu plus haut que cet infirme est un lépreux. Sur la droite, un malheureux béquillard montre une jambe œdématiée enveloppée d'une bande qui laisse à découvert le pied tuméfié et couvert d'ulcères.

A l'extrémité opposée de la fresque, un aveugle, tenant un bâton de la main droite, s'avance avec cette attitude rigide bien observée et que nous avons retrouvée dans d'autres œuvres remarquables. La tête est droite; le facies impassible contraste avec la figure toute pleine de compassion du moine qui s'approche de lui.

Mais nous avons encore à relever d'autres difformités peut-être encore plus typiques. Tout au milieu de la fresque, un homme porte sur ses épaules un enfant qui lève au-dessus de sa tête ses deux bras atrophiés, terminés par des



Alinari, phot.

FIG. 227. — LES FUNÉRAILLES DE SAINT ANTOINE (DÉTAIL), PAR GIROLAMO DEL SANTO.
(Padoue.)

mains difformes. Le buste de cet enfant est droit et bien conformé. S'il est porté, c'est que ses jambes sont également malades; on peut distinguer, en effet, un pied enveloppé de bandelettes. Et s'il nous fallait désigner la maladie qui a réduit ce pauvre être à ce degré d'infirmité, nous ne craindrions pas de nous tromper en disant que c'est la « paralysie infantile » (maladie ancienne, bien que récemment nommée et décrite) qui a fait tout le mal.

Enfin, on peut distinguer, dans le haut de la fresque à droite, un bras levé qui appartient à un individu dont on ne voit que la tête. La main n'est nullement contrefaite, l'avant-bras, seul découvert, paraît bien musclé; ici, pas trace d'atrophie musculaire. Mais on remarque une flexion du poignet absolument carac-

téristique. Toute simple que puisse paraître cette attitude, elle offre un aspect si spécial que le peintre l'a eertainement copiée sur nature. C'est bien là eette « chute de poignet », eonséquenee immédiate du défaut d'action des muscles extenseurs et dont la eause réside dans une *paralysie du nerf radial.*

Nous signalerons seulement en passant un infirme d'une fresque de Girolamo del Santo, à Padoue, représentant la translation du eorps de saint Antoine (Fig. 227). Assis dans l'angle inférieur de droite, il a relevé sa robe pour montrer la jambe gauche eonsidérablement émaeiée et enfermée jusqu'au



Alinari, phot.

FIG. 228. — SAINT ANTOINE GUÉRIT LE PIED D'UN JEUNE HOMME (DÉTAIL), PAR TIZIANO DE PADOUE. (École del Santo, Padoue.)

genou dans un volumineux bandage. On peut néanmoins se rendre compte de la malformation du pied emprisonné dont la pointe dirigée en bas présente l'attitude du *pied bot équin.*

Saint Antoine de Padoue fit de nombreux miraeles qui ont défrayé la peinture religieuse de tous les temps. Entre autres, il guérit un jeune homme gravement blessé au pied. Cette seène a été reproduite par plusieurs artistes et interprétée différemment. Nous voyons, par exemple, Donatello (1383-1446) dans un bas-relief en bronze de l'église de Saint-Antoine à Padoue, y trouver l'oeeasion d'une vaste eomposition pleine de mouvement et de naturel (Fig. 222). Au premier plan, le saint, un genou en terre, tient le pied du jeune homme étendu sur le sol et soutenu par un aide. La pose du blessé, l'expression de souffrance peinte sur sa physionomie, le geste de l'assistant qui lui tient la tête d'une main, et, de l'autre, soulève le genou du membre malade, sont autant de

traits pris sur nature et qu'il convient de louer sans réserve. D'autre part, nous remarquerons, sans l'ombre d'un reproche, que l'artiste a jugé à propos de ne



Brogi, phot.

FIG. 229. — SAINT LAURENT FAISANT L'AUMONE, PAR BEATO ANGELICO.

(Fresque de la chapelle Nicolas V, Vatican.)

nous renseigner en aucune façon sur la nature du mal sur lequel s'exerce le pouvoir miraculeux du saint.

Un tableau de l'école Del Santo, à Padoue, consacré à la représentation du même miracle, est plus explicite à cet égard (Fig. 228). Ce n'en est pas moins une œuvre d'art d'un mérite bien inférieur à celui du bas-relief de Donatello. Étendu à terre, la tête soulevée par une femme, le jeune garçon montre ses jambes nues, la droite porte à la partie antérieure du genou une grande plaie.

La figuration d'une blessure sur un endroit quelconque du corps ne semble pas nécessiter de la part de l'artiste un grand effort d'observation naturaliste. Mais il n'en est plus de même si la présence d'une blessure à un endroit déterminé entraîne une déformation à distance. Or c'est précisément le cas ici. On remarquera que le pied de la jambe blessée repose à plat sur le sol par toute l'étendue de son bord externe. Cette attitude ne peut s'expliquer que par la présence d'une luxation de l'articulation avec rupture des ligaments, conséquence du traumatisme. C'est donc bien intentionnellement que l'artiste a donné au pied droit cette attitude anormale, d'autant plus que le dessin du pied gauche nous le montre dans une position correcte et tout à fait normale.

Dans la chapelle de Nicolas V, au Vatican, une des dernières œuvres du peintre angélique, Fra Giovani da Fiesole (1387-1455), fait voir saint Laurent donnant l'aumône aux malheureux et aux infirmes (Fig. 229). Nous n'avons pas à rappeler ici les qualités éminentes de celui qui a porté l'art chrétien à un point de perfection qui n'a pas été dépassé. Mais nous pouvons dire que les deux figures d'infirmes, qui se traînent à gauche, sont traitées avec l'accent naïf de vérité et la franchise d'observation familière qui distinguent son génie. Une figure d'aveugle est un chef-d'œuvre du genre.

Je citerai encore une petite figure d'infirme très habilement peinte par Gentile da Fabriano (1370?-1450), dans un petit tableau qui est au musée du Louvre et représente la *Présentation au temple*.

Au milieu de la composition, sous le péristyle du temple de Jérusalem, le bienheureux Siméon, accompagné de la prophétesse Anne, remet à sa mère le divin enfant après avoir rendu grâce au Seigneur. Saint Joseph apporte deux jeunes colombes. A gauche, sur la place du temple, deux femmes s'approchent pour assister à la cérémonie. A droite, se trouve le groupe qui nous intéresse plus particulièrement. Il est formé par un pauvre estropié, assis à terre, qui cause à une vieille femme appuyée sur un bâton. Les membres inférieurs un peu courts ne présentent aucune malformation notable, bien que

sous la chausse en loque la jambe gauche apparaisse manifestement gonflée. Mais les deux bras portent les signes les plus évidents de l'atrophie musculaire. La main gauche qui tient une sébille peut encore rendre quelque service malgré son émaciation extrême. Mais la main droite est contracturée en flexion présentant tous les caractères de la main bote. Avons-nous devant les



Anderson, phot.

FIG. 230. — LA GUÉRISON DU PARALYTIQUE A LA PORTE DU TEMPLE, PAR RAPHAEL.

(Carton pour tapisserie, musée de South Kensington.)

yeux l'image d'un lépreux? La chose est possible, bien qu'aucun signe absolument caractéristique nous permette de l'affirmer. La face ne présente aucune tare lépreuse manifeste. Néanmoins la grossièreté des traits, la barbe clairsemée, les sourcils peu accentués plaideraient dans ce sens.

La grande époque de l'art en Italie est représentée, dans notre collection des difformités reproduites par l'art, par le chef même de l'école romaine, Raphael Sanzio. Nous avons déjà vu, dans un précédent chapitre à propos du jeune démoniaque de la *Transfiguration*, comment ce maître illustre avait, de parti pris, éludé la représentation exacte de la nature, et comment, par une sorte de compromis entre le naturalisme et la convention, il n'avait réussi qu'à compo-

ser une figure contradictoire au point de vue spécial de la critique scientifique, pendant que, plus heureux, d'autres maîtres tels que André del Sarte, le Dominiquin, etc., avaient pu éviter l'horreur de semblables scènes tout en restant dans les limites étroites de la stricte vérité.

Dans la représentation de la difformité, Raphaël a su, dans une œuvre capitale, serrer de près la réalité. Nous aurons néanmoins quelques réserves à faire.

Nous ne parlerons pas ici du portrait d'Inguirami (palais Pitti) dont le strabisme est reproduit avec l'accent le plus sincère, bien que le peintre ait cherché à en diminuer le degré par la direction générale donnée au regard. Dans une étude au crayon pour un des anges du *Couronnement de la Vierge* (dessin conservé au musée Wicar, de Lille), Raphaël a copié son modèle avec une fidélité qui a été jusqu'à indiquer très exactement un léger défaut physique. Si l'on examine l'œil droit, on constate, en effet, ce renversement de la paupière inférieure que la pathologie désigne sous le nom d'ectropion [1].

Mais l'œuvre de Raphaël où la difformité tient une place importante, se trouve aujourd'hui au musée South Kensington (Fig. 230). Elle fait partie de la première série de tapisseries destinées à la chapelle Sixtine, et dont les cartons avaient été commandés à Raphaël par Léon X. Ces Tapisseries devaient représenter les *Actes des Apôtres*.

Le carton qui nous intéresse en ce moment, désigné sous le nom de la *Guérison du boiteux*, représente les apôtres saint Pierre et saint Jean rendant la santé à un infirme à la porte du temple. L'élément décoratif y joue un rôle important sans nuire toutefois à l'intérêt dramatique du sujet. Le milieu de la composition est occupé par un infirme assis à terre, et qui étale au grand jour ses jambes et ses pieds contrefaits.

Saint Pierre, d'un geste impératif, soulève le poignet gauche du malade qui, l'œil fixe et bouche bée, semble encore douter de la possibilité du bonheur de la guérison. Dans le coin à gauche, un second infirme à genoux se penche appuyé sur un bâton.

Nous attirerons tout d'abord l'attention sur les deux têtes des infirmes, dont les physionomies offrent entre elles de grandes analogies. Elles ont un accent d'originalité bien particulier et qui nous paraît puisé dans une juste observa-

1. Muntz, *Raphaël et son temps.*

tion de la nature. Telle déformation des membres, qui semble un mal tout local, relève souvent d'une affection générale dont les stigmates se retrouvent généralement sur d'autres parties du corps, souvent fort éloignées du siège de l'infirmité. Parmi ces maladies constitutionnelles qui impriment leur sceau sur la physionomie, tout en produisant dans les extrémités ces lésions qui conduisent à des déformations permanentes, nous pouvons citer au premier rang



FIG. 231. — DÉTAIL DE LA FIGURE PRÉCÉDENTE.

le rachitisme. Or, il nous semble précisément que Raphaël, dans les figures de ces deux infirmes, a cherché à reproduire les traits généraux du facies rachitique. Ce facies, qui, chez les enfants en bas âge, présente un aspect si singulier avec son expression de tristesse et son masque de sénilité précoce, garde toujours dans la suite quelque chose de caractéristique qui peut s'analyser ainsi : crâne plus ou moins déformé, front quelquefois saillant, d'autres fois bas et fuyant; oreilles larges et détachées; face amaigrie ridée, pommettes

saillantes; orbites creux, au fond desquels les yeux paraissent plus brillants; nez écrasé à sa racine, élargi et relevé à sa base; bouche largement fendue, édentée, mâchoire saillante, barbe rare... La plupart de ces traits se retrouvent sur les infirmes que Raphaël met en scène dans la *Guérison du boiteux.*

Le grand chef de l'école romaine a été tellement frappé de ce facies si caractéristique qu'il en a fait en quelque sorte l'apanage exclusif des infirmes et des estropiés. Nous en pouvons reconnaître quelques traits chez le paralytique du *Sacrifice de Lystra*, une autre composition de la série des *Actes des Apôtres* Ici, le miracle est consommé, le paralytique a jeté ses béquilles, il est guéri. Cet homme, que saint Luc nous dépeint ainsi : « Il y avait à Lystra un homme perclus des jambes qui était boiteux de naissance et qui n'avait jamais marché », a vu ses membres inférieurs se redresser et reprendre leur vigueur, ainsi que le peut constater le spectateur incrédule qui soulève le pan de son vêtement, mais il garde sur sa figure les marques de la maladie qui l'avait rendu infirme. Par la face, il reste le frère des pauvres infirmes de la *Guérison du boiteux.* Examinons maintenant comment, dans cette dernière œuvre, Raphaël a représenté la difformité elle-même. Les membres inférieurs sont courts, légèrement amaigris, les articulations noueuses, le tibia droit légèrement incurvé (Fig. 231). Il nous paraît difficile d'accuser plus discrètement, tout en restant dans la vérité, les signes du rachitisme. Mais, là où nous devons faire quelques réserves, c'est sur les déformations des pieds. Les orteils du membre gauche sont étrangement tordus, et le pied droit a subi une sorte de torsion sur son axe qui ne peut s'expliquer que par un relâchement complet des ligaments, par un arrêt de développement des articulations coïncidant avec une atrophie musculaire portée à ses dernières limites. Le pied nous montre sa face plantaire pendant que la jambe est vue par sa face antérieure. C'est là une déformation qui ne saurait s'accorder avec l'état du reste du membre, dont la musculature est alors trop accentuée. En un mot, il y a entre les deux segments du membre inférieur gauche une sorte de contradiction. Et nous sommes en droit de nous demander si Raphaël, dans la représentation de la jambe mise en pleine lumière, n'a pas, de parti pris, atténué les déformations que le pied qui la termine ferait supposer beaucoup plus accentuées.

Dans la figure de l'infirme qui occupe l'angle droit de la composition, les

membres inférieurs sont en partie masqués par une colonne (Fig. 232). Mais on n'en remarque pas moins une disproportion flagrante entre le tronc et les cuisses, ce qui est l'indice d'un arrèt de développement parfaitement légitime dans la circonstance.

J'ajouterai que Raphaël en représentant ici un paralytique ou un boiteux est resté dans la tradition biblique. Le texte sacré dit en effet :



FIG. 232. — AUTRE DÉTAIL DE LA FIGURE 230.

« Un jour Pierre et Jean montaient au temple pour la prière de la neuvième heure.

« En ce moment on portait un homme boiteux et perclus dès le sein de sa mère; lequel chaque jour on plaçait à la porte du temple appelée la Belle, pour demander l'aumône à ceux qui entrait dans le temple... »

Cet homme boiteux et perclus dès le sein de sa mère ne saurait être un lépreux, et c'est en rompant avec la tradition qu'Albert Dürer, dans l'œuvre si

remarquable que nous avons analysée plus haut, a introduit un lépreux dans sa composition au lieu et place du paralytique du Livre sacré.

Dans une des fresques de la chambre de Constantin, au Vatican, qui représente la *Donation de Rome*, il existe au premier plan, à droite, un infirme qu'on ne saurait attribuer à Raphaël. On sait que toutes les fresques de cette salle ont été exécutées, après la mort du Sanzio, par ses élèves. C'est d'ailleurs



Brogi, phot.

FIG. 233. — CONSTANTIN DONNE ROME AU PAPE SAINT SYLVESTRE, PAR RAPHAEL.

(Fresque des chambres de Raphaël, au Vatican.)

un infirme qui paraît assez bien se porter (Fig. 233). Cet homme musclé comme un hercule se traîne sur les genoux, les jambes attachées sur des espèces de longs coussinets. Le mouvement de la tête cache complètement le visage ; les jambes, à en juger par leur volume et les reliefs musculaires qu'elles accusent, n'ont pas un air de santé moins robuste que le reste du corps.

La guérison du paralytique à la porte du temple par saint Pierre et saint Jean a donné naissance à plusieurs autres œuvres remarquables que l'on pourrait classer en deux catégories suivant que l'infirme, comme dans la

Donation de Rome, présente toutes les apparences d'un homme bien portant, parfois d'apparence athlétique, ou bien, comme dans la *Guérison du boiteux*, porte les marques indéniables d'un mal incurable.

Au premier groupe nous rattacherons un tableau du Vatican de Ludovicus Cigolius (1559-1613), dans lequel l'infirme, bien que grabataire, nous montre des membres bien musclés (Fig. 234).



FIG. 234. — GUÉRISON DU BOITEUX PAR SAINT JEAN ET SAINT PAUL, PAR LUDOVICUS CIGOLIUS.

(D'après la gravure de Dorigny.)

Il en est de même d'un tableau de Domenico Piola (1628-1703) dans l'église de Sainte-Marie de Carignano à Gênes (Fig. 235). Le paralytique, renversé sur des étoffes et appuyé sur un fragment de chapiteau, nous montre un corps aux formes pleines, qui sont plutôt d'un jeune héros que d'un infirme. Seule la tête osseuse, avec ses pommettes saillantes, son front bas, et les oreilles déformées, rappelle le type rachitique choisi par Raphaël.

C'est à la même série qu'on pourrait rattacher un infirme d'un tableau de l'École florentine de la fin du xve siècle (musée de Berlin), représentant *Une scène de la vie de Tobie* (Fig. 236). Un infirme s'avance appuyé sur deux béquilles; il a, en effet, une jambe de moins, mais il est d'autre part si parfaitement bien bâti, qu'il nous faut croire que la perte de son membre est due à un traumatisme accidentel qui d'ailleurs n'a pas altéré sa robuste santé.

Les autres tableaux représentant la *Guérison du paralytique à la porte du Temple* dont il nous reste à parler sont plus intéressants pour nous, parce que nous y relevons les signes manifestes de la maladie. C'est ce que nous voyons sur un tableau de Nicolas Poussin (1594-1665) (Fig. 237).



Brogi, phot.

FIG. 235. — SAINT PIERRE GUÉRIT UN INFIRME, PAR DOMENICO PIOLA.

(Église de Sainte-Marie de Carignano, Gênes.)



Assis à terre sur les marches du Temple, le boiteux est un homme encore jeune dont le pied gauche offre un type de contracture en pied bot équin direct. La bonne musculature de la jambe malade et l'état général du sujet qui n'est pas trop émacié nous permettent de conclure que le boiteux représenté par Nicolas Poussin offre toutes les apparences d'un sujet hystérique atteint de contracture localisée au pied.

Je signalerai également une gravure, d'après un dessin du peintre hollandais Martin van Heemskerck (1498-1574), retraçant la même scène (Fig. 238). Comme ailleurs, c'est saint Pierre qui opère le miracle en prenant la main du malheureux, qui est ici un *hémiplégique* parfaitement caractérisé. La paralysie du côté gauche du corps a entraîné la déformation du pied et de la main de ce côté. L'aspect de ces parties en même temps que la localisation du mal à un même côté du corps trahissent une juste observation de la nature. La main gauche que saisit le saint paraît gonflée avec les doigts crispés et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une faute du graveur ou bien si réellement cette déformation est voulue. Dans cette dernière hypothèse on pourrait peut-être rapprocher ce dessin de la gravure d'Albert Dürer et voir dans ce malade un lépreux.

Une toile peinte du xvi[e] siècle, appartenant à l'hôpital de Reims, met en scène autour de la piscine probatique une collection d'infirmes et de malades de toutes sortes. Nous y relevons, relativement aux mutilés, un détail que nous retrouvons dans un grand nombre de gravures de l'époque. La section du membre est nette et laisse voir en son milieu la coupe de l'os qui dépasse même quelquefois. C'est un trait qui ne peut avoir été emprunté qu'aux étals des bouchers. Inutile d'insister sur le côté conventionnel d'un tel mode de représentation de la mutilation.

Un bas-relief de Benedetto da Rovezzano (1480?-1550?), au musée des Office, à Florence, représente la translation du corps de saint Jean Gualbert (Fig. 239). Le corps du saint est porté par des moines, et tout autour se pressent des malades dans l'espoir d'une guérison. Dans le coin, à gauche, une jeune fille est étendue à terre, plusieurs personnes s'empressent autour d'elle. Tout à côté un infirme se panse la jambe.

Sur la droite, on amène un possédé, et, tout à fait dans l'angle, se passe une scène touchante qui nous intéresse plus particulièrement, et sur laquelle nous

allons insister. Un jeune infirme a laissé tomber sa béquille, et deux hommes s'apprêtent à le soulever pour l'approcher de la sainte dépouille. L'enfant se laisse faire, les mains jointes, partagé entre la crainte et l'espoir, heureux du secours qu'on veut bien lui prêter, car l'état de ses pauvres jambes ne pouvait lui permettre qu'une marche laborieuse et bien difficile. En effet, ses pieds, bien qu'ils reposent à terre, sont tordus la pointe en dedans, et les membres inférieurs, dans toute leur étendue, le droit surtout, paraissent roides. Ces pieds bots ont quelque chose de très caractéristique : on remarquera que les muscles



Hanfstaengl, phot.

FIG. 236. — ÉPISODE DE LA VIE DE TOBIE, ÉCOLE FLORENTINE.

(Musée de Berlin.)

des jambes ne sont pas atrophiés et que les pieds, bien qu'immobilisés dans une attitude vicieuse, ne sont le siège d'aucune déformation.

C'est bien l'aspect de ces contractures hystériques des membres inférieurs si fréquentes chez les jeunes sujets. Il se dégage de cette figure un tel accent de sincérité et de vérité, qu'elle pourrait servir de thème à une longue dissertation scientifique sur les accidents de l'*hystérie locale*.

J'ai donné plus haut la description de plusieurs gravures du célèbre maître allemand Hans Burgkmair (1473-1559?). Ces gravures, consacrées à l'iconographie chrétienne, avaient pour nous un intérêt tout spécial à cause de la représentation fort habile et très exacte des lépreux. Nous connaissons du même maître une suite de quatre dessins plus profanes, quoique spécialement consacrés à la figuration des infirmités humaines. Ce ne sont plus des tableaux de dévotion, mais des sortes d'estampes morales. Pour la plus

grande satisfaction des yeux et de l'esprit, le pittoresque y tient une grande place et vient fort heureusement contrebalancer l'impression pénible que



FIG. 237. — GUÉRISON DU PARALYTIQUE A LA PORTE DU TEMPLE, PAR NICOLAS POUSSIN.
(D'après la gravure de Stella, de la chalcographie du Louvre.)

pourrait produire sur les profanes la vue des membres déformés et des ulcères. D'ailleurs, ces dessins sont accompagnés de sentences morales et

philosophiques qui montrent le but que s'est proposé l'artiste lorsqu'il a entrepris de traiter de semblables sujets.

Le premier dessin nous montre un illustre podagre (Fig. 240), avec les membres inférieurs gonflés par l'œdème, confortablement installé dans un luxueux fauteuil, les pieds sur de moelleux coussins. Deux valets le transportent. « Si tu veux relever ton courage, dit le moraliste, songe au pauvre hère,

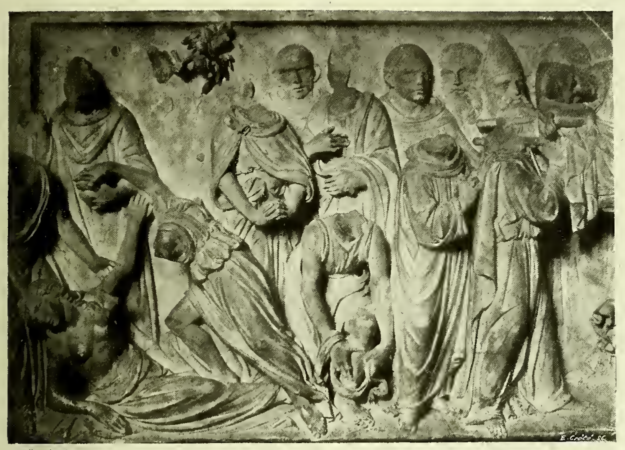


FIG. 238. — LA GUÉRISON DU PARALYTIQUE A LA PORTE DU TEMPLE, PAR VAN HEEMSKERCK.
(Gravure.)

dénué de tout et qui n'a d'autre soutien que ses béquilles. » Ce conseil ne saurait s'adresser qu'aux malades riches. Mais la sentence du dessin suivant parle d'autre manière : « Tes pieds t'ont porté pour faire le mal, dit-elle, qu'ils apprennent maintenant à souffrir. » Et, en effet, le malheureux patient dont la jambe est couverte d'ulcères est en train de subir une opération qui ne doit rien avoir d'agréable, à en juger par le long outil que le chirurgien tient à la main. La pose du malade est remarquable de naturel et de vérité (Fig. 241).

La troisième gravure représente, dans une salle de bain, un homme nu, couvert d'ulcères et d'emplâtres, assis sur un banc, les pieds posés sur le

rebord d'un baquet. Il reçoit les soins d'un aide placé derrière lui (Fig. 242).



Brogi, phot.

FIG. 239. — TRANSPORT DU CORPS DE SAINT JEAN GUALBERT (FRAGMENT), PAR ROVEZZANO.
(Bas-relief du musée des Offices, Florence.)

On voit, à la cantonade, Job sur son fumier ; près de lui le chien qui lèche ses

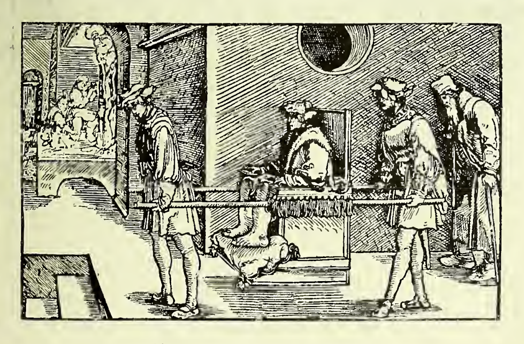


FIG. 240. — GRAVURE DE HANS BURGKMAIR.

plaies et sa femme qui vomit des injures, la bête compatissante et la femme

sans pitié. L'inscription est une satire à l'adresse de cette dernière, elle console le malheureux de son mal en lui en montrant un pire : « Ton corps est

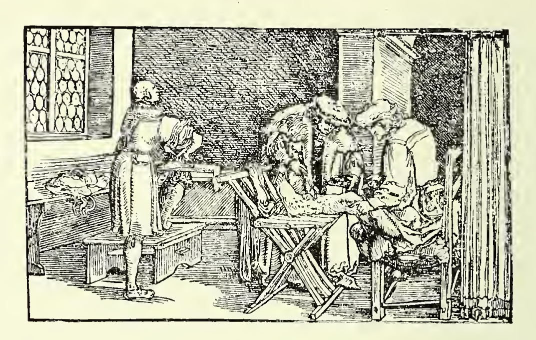


FIG. 241. — GRAVURE DE HANS BURGKMAIR.

couvert d'ulcères, aimerais-tu mieux une femme méchante ? L'ulcère te ronge la peau, une mauvaise femme te salera trop ton souper. » La légende latine

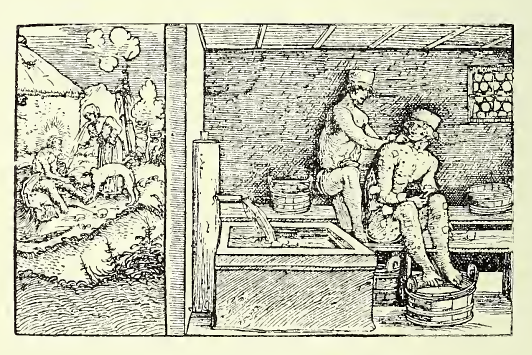


FIG. 242. — GRAVURE DE HANS BURGKMAIR.

dit avec plus d'élévation, mais certainement avec moins de sens pratique : « L'ulcère te ronge la peau, une mauvaise femme te torture l'âme. »

Enfin, sur le dernier dessin, un arracheur de dents, au milieu de sa clientèle



FIG. 243. — GRAVURE DE JÉROME BOSCH.

(Cabinet des Estampes.)



habituelle, exerce son métier qui ne doit pas manquer d'être lucratif, à en

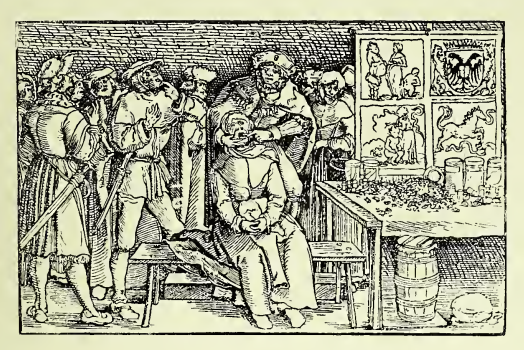


FIG. 244. — GRAVURE DE HANS BURGKMAIR.

juger par le monceau de molaires qui jonchent la table. Malgré le côté



FIG. 245. — GRAVURE EXTRAITE DE « LA VIE DE SAINT ANTOINE », PAR TEMPESTA.

légèrement burlesque de cette scène, le moraliste chante sur le mode grave :

« Puisque l'homme a péché, l'homme doit souffrir. Sachez-le bien, la vie est remplie de misères. »

Je pourrais citer dans l'œuvre des peintres-graveurs de nombreuses figures d'infirmes. Je me contenterai d'en donner quelques exemples.

Dans la *Vie de saint Antoine*, de Tempesta (1555-1630), dont j'ai déjà parlé plus haut au sujet des démoniaques, on trouve un grand nombre de



FIG. 246. — LES ESTROPIÉS, PAR BREUGHEL.
(Musée du Louvre.)

miséreux porteurs d'infirmités variées. Les plus typiques se trouvent sur la gravure qui représente la naissance de saint Antoine (Fig 245). On voit, entre autres, un enfant qui exhibe une main bote parfaitement caractéristique. Près de lui, un infirme amputé des deux pieds se traîne sur les genoux.

Je ne puis passer sous silence les gueux et les bohémiens de Jacques Callot. Dans cette suite d'estampes si originales et si curieuses, il n'est pas rare de rencontrer de pauvres infirmes, des bossus et des boiteux... L'une

d'elles est particulièrement intéressante pour nous. La torsion du pied qui constitue le *pied bot* y est fort bien observée (Fig. 4).

Ici peuvent prendre rang également tous les gueux estropiés, déformés, mutilés, dont les maîtres hollandais ont si fréquemment émaillé leurs œuvres. Jérôme van Bosch en a dessiné de très remarquables (Fig. 245), et Breughel a laissé un petit tableau que nous avons vu autrefois chez Paul Mantz et qui est aujourd'hui au musée du Louvre (Fig. 246). On croirait voir un coin de la Cour des Miracles. Très curieux au point de vue artistique, il n'offre qu'un intérêt médical secondaire. Aussi ne nous y arrêtons-nous pas.



FIG. 247. — FRAGMENT DE MOSAÏQUE.

(Cathédrale de Lescar.)



FIG. 248. — UN UROLOGUE AU XVe SIÈCLE.

(Miniature d'un manuscrit latin de la Bibliothèque nationale.)

CHAPITRE IX

LES MALADES ET LES MÉDECINS

Mon intention est de réunir ici un certain nombre d'œuvres d'art qui intéressent également la médecine, mais à un point de vue un peu différent de celui qui nous a occupé jusqu'ici.

Dans ce qui précède, en effet, notre objectif principal a été de fournir à la critique des œuvres d'art un élément nouveau puisé dans nos connaissances spéciales, et nous avons choisi pour cela les documents les plus décisifs, ceux dans lesquels la maladie et la difformité tenaient une place prédominante.

Mais il est bon nombre d'autres œuvres où la maladie joue un rôle plus discret, où elle ne se traduit point extérieurement par cet ensemble de symptômes objectifs saisissants qui relèvent au premier chef de la critique médicale. Et l'on peut penser avec raison qu'il n'est point nécessaire d'être grand clerc en médecine pour juger de l'œuvre d'un artiste qui aura surtout cherché à exprimer une idée générale, en peignant l'épuisement, l'abandon des forces qui sont le fond commun de tous les désordres pathologiques et la douleur

qui en est l'accompagnement le plus fréquent. Nous avons pensé, néanmoins, qu'il n'y avait pas lieu de les rayer de notre programme et que notre tâche ne serait pas complète si nous nous abstenions d'en parler.

De plus, dans la plupart des œuvres dont il est question, l'homme de l'art lui-même, médecin ou chirurgien, est mis en cause, — scènes de petite ou grande chirurgie, pansements ou bien simples visites médicales, — sans compter celles qui lui sont exclusivement consacrées.

C'est là un point de vue que nous ne pouvons pas négliger davantage. A la valeur artistique, se joint un caractère documentaire souvent très important et qui ne peut nous laisser indifférent. Toutefois nous n'oublierons pas que nous ne faisons pas ici l'histoire de la médecine et nous ne nous attacherons à relever que les faits d'un intérêt tout à fait général.

Je grouperai à part les documents peu nombreux relatifs à l'art antique. Puis, parmi ceux en grand nombre que nous fournit l'art moderne, je ferai quelques subdivisions — un peu arbitraires, il est vrai, mais qui faciliteront la description — sous les rubriques suivantes : scènes médicales, les urologues, la saignée et les ventouses, les arracheurs de dents, les barbiers chirurgiens, pédicures, etc.

§ I. — ART ANTIQUE

L'antiquité, qui se refusait à peindre la maladie, a représenté quelques scènes de pansements et d'opérations chirurgicales qui ne sont point sans intérêt.

La légende de Philoctète a donné naissance à plusieurs parmi les plus anciennes. On sait comment le héros grec, détenteur des flèches empoisonnées d'Hercule, se fit au pied une blessure avec l'une d'elles qu'il laissa tomber par mégarde. La plaie qui s'ensuivit répandait une odeur si insupportable que ses compagnons l'abandonnèrent dans l'île déserte de Lemnos où il séjourna neuf ans. Mais sa présence était nécessaire pour vaincre Troie. Ulysse et Pyrrhus vinrent alors le chercher et le ramenèrent au camp d'Agamemnon. Le divin Machaon le guérit, « Machaon, fils d'Esculape, habile à extraire les traits restés dans les blessures et à y verser des baumes salutaires [1] ». Et peu après Pâris tombait mortellement atteint par une de ces flèches.

1. Homère, *Iliade*, XI, 515.



FIG. 249. — PHILOCTÈTE.

(Peinture de vase, d'après M. A. Malati.)

De nombreuses peintures de vase, des pierres gravées représentent les différents épisodes du mythe du héros grec.

Nous le voyons souvent assis sur un tertre (Fig. 249), ou étendu à terre, dans l'île abandonné, le pied entouré de bandages. Sa douleur ne se traduit point en violentes gesticulations. Mais pour marquer l'acuité de ses souffrances, l'ardeur de sa fièvre, l'art grec le représente parfois se livrant à une action très expressive. Il tient à la main une aile d'oiseau qu'il agite au-dessus de son pied blessé (Fig. 2). D'autres fois, toute son attitude exprime le désespoir et l'abattement. Une peinture de vase, reproduite pour la première fois par M. A. Malati [1], nous le montre tristement assis sur un rocher, à l'ombre d'un arbre, contemplant son pied dont la terrible blessure a été la cause de son abandon.

Mais un fragment de miroir du musée de l'Université de Bologne reproduit une scène plus intéressante parce qu'il s'agit du pansement et de la guérison de Philoctète par Machaon (Fig. 250).

M. A. Malati en donne une description que nous reproduirons presque intégralement. Ici, Philoctète demi-nu, avec sa chlamyde sur l'épaule et l'arc de la main gauche, se tient debout sur un pied, s'ap-



FIG. 250. — PHILOCTÈTE.

(Fragment de miroir, d'après M. A. Malati.)

1. A. MALATI, *Il mito di Filottete.*

puyant de la main droite sur un long bâton et le regard fixé sur son pied gauche blessé qu'il tient soulevé à la hauteur des mains de Machaon, afin que ce dernier puisse le panser commodément. De Machaon, il ne reste que la partie inférieure du corps drapée et les deux mains qui bandent le pied de Philoctète. Entre le médecin et le patient est placé un *diphros okladias* (siège) sur lequel se trouve un pot de baume et une éponge : à terre, à droite de Philoctète, un serpent se contourne. Sans aucun doute le vase renferme le remède employé par Machaon pour la guérison de cette cruelle blessure, et l'éponge a servi à laver sa plaie. Quant au reptile, inutile pour caractériser notre héros, il ne peut servir qu'à rappeler la nature et la cause du mal.



FIG. 251. — LES SOINS AUX BLESSÉS.
(Bas-relief de la colonne Trajane.)

On trouve encore une scène du pansement sur une pierre gravée antique qui montre un chirurgien liant le genou d'un blessé avec un bandage. Parmi les bas-reliefs de la colonne Trajane, on voit un infirmier bandant la cuisse d'un soldat (Fig. 251).

Mais le spécimen le plus curieux, à ce point de vue, est une coupe de Sosias du musée de Berlin. Olivier Rayet en parle comme un des chefs-d'œuvre de la céramique grecque. Elle appartient à la période des vases à figures rouges de la fin du ve et du vi^e siècle. La scène qui occupe tout le fond de la coupe se compose de deux personnages. Achille panse le bras de Patrocle blessé. Assis sur son bouclier, le jeune héros, tout en soutenant de la main droite son membre blessé, témoigne, par des signes non équivoques, la plus vive douleur, pendant qu'Achille, un genou en terre, avec un calme qui contraste avec l'agitation de son ami, exécute sur le bras malade un très habile pansement en croisant en sens inverse les tours d'une bande dont il tient les deux extrémités de chaque main.

Les peintures sur vases nous offrent encore une scène d'une autre nature, mais qui mérite également d'être citée ici. Le génie grec avait parfois de singulières audaces. Dans le fond d'une coupe dont les bords représentent une scène

de banquet somptueuse avec les musiciens et les courtisanes, l'artiste a figuré, en manière de morale, sans doute, la suite trop naturelle de ces orgies. Un malheureux convive est pris de l'indisposition la plus vulgaire, la plus triviale, figurée avec tout le réalisme voulu. Penché sur le bord du lit, le front appuyé dans sa main gauche, il est dans l'attitude d'un homme qui ressent dans son estomac surmené les signes avant-coureurs de la débâcle. Sa main droite se



FIG. 252. — SATYRE ET PANISQUE.
(Groupe en marbre. musée du Louvre.)

porte instinctivement en avant comme pour contenir le flot qui monte. Sur le côté, une jeune femme lui soutient la tête de ses deux mains dans un geste qu'on croirait observé d'hier. A ses pieds, un énorme bassin reçoit le flot qui déborde.

Cette coupe, faite pour circuler dans les banquets, remplissait peut-être le rôle des Ilotes que Sparte enivrait pour l'exemple. Elle était bien faite en tout cas pour rappeler aux convives les dangers de l'intempérance.

La sculpture antique nous a laissé de nombreux spécimens, statues en ronde bosse, bas-reliefs, pierres gravées d'une scène toute intime de petite chirurgie reproduite avec beaucoup de simplicité et de vérité. Théocrite la retrace ainsi :

« Par Zeus, s'écrie Battus, regarde, Corydon ; une épine vient de me blesser à la cheville ; comme les piquants sont enfoncés profondément ! Malheur à cette génisse, c'est en l'admirant que je me suis blessé ; vois-tu quelque chose ? » Et Corydon répond : « Oui, oui, je tiens l'épine avec mes ongles ; oui, c'est bien elle. »

Je me contenterai de citer ici le groupe en marbre du musée du Louvre (Fig. 252). Un jeune Pan accroupi tire une épine du pied d'un satyre. Le blessé est assis sur un rocher auquel il se cramponne des deux mains. Il renverse la tête en arrière dans un mouvement convulsif qui exprime bien la souffrance peinte aussi sur son visage avec une grande vérité. Le panisque procède avec précaution à eette opération délicate.

Une peinture murale de Pompéi nous représente une opération plus grave, peinte avec non moins de sincérité (Fig. 253).

Elle reproduit trait pour trait, pour ainsi dire, l'épisode raconté par Virgile, au livre XII de l'*Énéide*, au moment ou Énée, blessé traîtreusement par les Rutules qui trahissent la foi des traités, rentre dans sa tente. Le fer resté dans la plaie résiste à ses efforts. Enfin Japis, fils d'Iasus, auquel Apollon a appris tous ses divins secrets, saisit une pince, retire le fer meurtrier, et grâce au divin remède, le *Dictame de Crète*, que Vénus elle-même lui apporte, guérit la plaie instantanément. Énée retourne au combat, atteint son ennemi Turnus, le roi de Rutules, et après l'avoir abattu avec son javelot, le transperce de son épée. L'artiste pompéien a choisi le moment où Japis, à l'aide d'une pince, retire le fer de la cuisse d'Énée. Le héros, debout, s'appuie d'une main sur sa longue lance et de l'autre sur l'épaule du jeune Yule tout en larmes. Il présente au chirurgien sa cuisse droite portée en avant, et dont la partie interne, découverte, laisse voir la blessure. Celui-ci, un genou en terre, soutient d'un geste très naturel la cuisse du guerrier avec sa main gauche, pendant que la main droite conduit la pince dans la plaie. La tête attentive et légèrement penchée achève de donner à la figure du disciple d'Esculape une expression réfléchie, bien en rapport avec le caractère du personnage et la gravité de l'opération.

La pince dont se sert Japis est dessinée avec assez de précision pour que M. Meige[1], qui a donné une bonne description de cette peinture, ait reconnu l'analogue dans la collection d'instruments de chirurgie trouvés à Pompéi dans la *maison* dite *du chirurgien* et à Herculanum.



Borgi, phot.

FIG. 253. — CHIRURGIEN PANSANT LA BLESSURE D'ÉNÉE.

(Peinture murale de Pompéi, Naples, musée National.)

Nous avons voulu montrer par les exemples qui précèdent que l'antiquité ne s'était point désintéressée des sujets touchant la médecine. Mais, comme on pouvait s'y attendre, c'est l'art moderne qui nous offre les documents les plus nombreux, les plus variés et les plus intéressants.

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1896, p. 37.

§ II. — SCÈNES MÉDICALES

L'exercice de la médecine, tel que nous le voyons pratiqué aujourd'hui, ne peut nous donner une idée de ce qu'il était autrefois. Chirurgiens et médecins font aujourd'hui leurs études sur les mêmes bancs, suivent les mêmes maîtres, subissent les mêmes examens. La spécialisation se fait au sortir de l'école, elle est une des conséquences obligées de la pratique, elle n'est point une cause de désaccord.

Autrefois il n'en était pas ainsi. Médecins et chirurgiens n'eurent point la même origine.

Au moyen âge, la médecine était aux mains des clercs et des chanoines, et comme l'Église leur interdisait de verser le sang, ils durent abandonner la pratique des opérations à des gens étrangers à leur profession [1].

De là, dans la suite, l'établissement de deux catégories très distinctes dans les personnes appelées à donner leurs soins aux malades. Au XIIIe siècle, les médecins faisaient un corps à part, avec ses sceaux, sa « masse en argent », ses registres. Les chirurgiens, vers la même époque, obtenaient de saint Louis des règlements et l'établissement d'une confrérie sous le patronage de saint Côme. La lutte fut vive entre les deux corporations rivales, les médecins prétendant toujours au premier rang, gardant le privilège d'enseigner et de donner des diplômes. Mais entre ces deux partis, il y en eut toujours un troisième, celui des barbiers, d'origine plus humble, et qui en s'unissant tantôt aux médecins, tantôt aux chirurgiens, faisait pencher la balance de l'un ou l'autre côté. Les barbiers, en effet, avaient été autorisés vers la fin du XIVe siècle à panser et guérir « bosses, apostumes... et toutes playes ouvertes non mortelles ».

Au XIVe siècle, la corporation des barbiers chirurgiens ou chirurgiens de robe courte, existait à côté des chirurgiens de robe longue et ne leur en cédait guère au point de vue de l'habileté et du savoir. C'est, en effet, à la première qu'appartenait Ambroise Paré. L'union entre les deux ne se fit que vers le milieu du XVIIe siècle.

1. CORLIEU, *L'ancienne Faculté de médecine*, p. 164.

Mais à côté de ces praticiens divers, médecins, chirurgiens ou barbiers, il y avait encore les professions accessoires qui vivaient de la médecine, les her-



Alinari, phot.

FIG. 254. — SCÈNE D'HOPITAL, PAR TADDEO DI BARTOLO.

(Fresque de l'hôpital de S. Maria della Scala, Vienne.)

biers (herboristes), les épiciers qui, au moyen âge, cumulaient la vente des épices et des médicaments, puis les apothicaires qui finirent par se séparer des épiciers vers le milieu du XVI[e] siècle tout en gardant pour eux le droit de vendre des épices, mais en interdisant aux épiciers la vente des médicaments.

Enfin, en dehors de tout ce monde plus ou moins officiel, on voit de tout temps les irréguliers de la médecine, les flibustiers du métier, depuis les anciens mires et les anciennes mirgesses, jusqu'aux renoueurs, rhabilleurs, rebouteurs, empiriques, sorciers, devins, alchimistes, charlatans mâles ou femelles, roulant carrosse ou portant guenille, exercer leur lucrative industrie en exploitant l'éternelle bêtise humaine, le toujours vrai *vult vulgus decipi* d'Horace.

Je n'ai point l'intention de refaire ici par l'image l'histoire de la médecine. Je veux seulement noter les emprunts faits par l'art à cette branche des connaissances humaines, définir les motifs qu'il y a puisés et rechercher les caractères de l'interprétation qu'il en a donnée.

Sur les débuts de la médecine, l'art français ne nous a laissé d'autres documents que des miniatures et quelques anciennes gravures. Les seuls maîtres du XVIe et du XVIIe siècle qui ont peint des scènes familières, les frères Le Nain, Callot, Le Valentin et aussi Sébastien Bourdon, dans quelques-unes de ses œuvres, ont complètement délaissé ce genre de sujets. Il n'en est pas de même des écoles d'Italie qui nous ont laissé sur ce point quelques œuvres intéressantes. Mais la moisson a été surtout fructueuse dans l'école flamande et dans l'école hollandaise qui, plus qu'aucune autre, sont riches en œuvres que l'on peut considérer comme de magnifiques illustrations de l'art de guérir.

Ce n'est pas, bien entendu, en vertu d'une prédilection particulière pour les choses de la médecine que l'art des Pays-Bas renferme tant d'œuvres intéressantes, qui lui sont consacrées. Elles sont la conséquence naturelle du génie spécial à la race, qui tourna les artistes vers les scènes de la vie intime, et elles prennent rang à côté des kermesses et des danses villageoises, des intérieurs calmes et paisibles, où se déroulent chaque jour les mêmes incidents, des rixes et des jeux en plein air ou au fond des estaminets, des beuveries et des ripailles sur l'herbe ou dans l'air empuanti des tavernes.

La médecine aux Pays-Bas et dans les Flandres a eu les mêmes débuts qu'en France. L'œuvre des peintres en témoigne amplement. Nous y voyons les médecins à haut bonnet et à robe longue; les chirurgiens à robe courte et aussi les barbiers, pédicures, inciseurs ou étuvistes, dans leurs humbles officines, maniant tour à tour le rasoir et le bistouri, cultivant les « emplâtres, oignements, bosses, apostumes, playes ouvertes », posant les

ventouses ou pratiquant la saignée, sans oublier les charlatans de tout poil et de tout acabit, marchands d'orviétan ou colporteurs de drogues mirifiques, arracheurs de dents ou extracteurs de « pierre de tête ».

Je commencerai par l'école italienne et par l'école française. Voici d'abord quelques scènes d'hôpital. Une fresque de TADDEO DI BARTOLO (1363-1422), un des derniers maîtres de l'école siennoise, nous montre l'intérieur d'une salle d'hôpital au moment où l'on donne les soins aux malades (Fig. 254). Maints détails intéressants peuvent y être relevés au sujet des usages hospitaliers de l'époque, depuis le lavabo qui occupe le coin droit de la composition, jusqu'au brancard de l'angle de gauche sur lequel un infirmier pose avec grand soin un malade à moitié nu et dont les gestes témoignent que cette manœuvre ne se fait pas sans douleur. Cette petite scène accessoire mérite d'être notée. Il est impossible de mettre plus de naturel et de vérité dans l'un comme dans l'autre personnage, dans l'infirmier et dans le blessé. Derrière eux, un aide tient un vase de forme allongée et dont la signification doit être fixée. C'est évidemment un urinal. Nous verrons, dans la suite, quel rôle important les artistes, dès le XII[e] siècle et dans les siècles suivants jusqu'au XVIII[e], ont donné à ce modeste ustensile dans la représentation des scènes médicales. Il devient comme l'accessoire obligé de toute peinture de cette nature et comme le symbole de la profession médicale elle-même.

La scène centrale représente les apprêts d'une opération dont il est d'ailleurs difficile d'indiquer la nature. Le chirugien procède au lavement des pieds du blessé. Une simple scène de propreté n'aurait pas attiré un tel concours de si hauts personnages. D'ailleurs, derrière l'opérateur, un aide présente, de sa main droite, un instrument que l'état de la fresque ne permet pas de préciser davantage, pendant que, de l'autre, il tient un pot d'onguent. S'agit-il d'une vulgaire opération de pédicure ? Nous ne pourrions l'affirmer. Il semblerait bien dans ce cas, que la mise en scène fût un peu excessive. Nous verrons les pédicures de l'école hollandaise plus modestes dans leurs allures. Mais, d'autre part, l'art de guérir ne doit-il pas tout prendre au sérieux, les plus petits bobos pouvant être, quelquefois, la cause de véritables désastres.

Il n'en reste pas moins, sur la signification du groupe principal de cette très importante et très remarquable fresque, des incertitudes que nous ne sommes pas en mesure de dissiper.

Parmi les magnifiques bas-reliefs en terre cuite émaillés, de Giovani della Robbia (1469-1529), qui ornent la façade de l'hôpital de Pistoia et représentent les œuvres de miséricorde, le segment consacré aux soins prodigués aux malades, *ægros curare,* est un morceau exquis, d'ailleurs bien connu (Fig. 178). Les deux extrémités sont occupées par deux malades couchés dans leur lit. Celui de gauche est un fébricitant. Il se soulève avec peine, la tête retombe en avant, la figure exprime la souffrance et l'épuisement; la bouche entr'ouverte marque l'oppression. Nous reconnaissons cette physionomie pour l'avoir rencontrée, pour ainsi dire, à chaque pas dans nos salles d'hôpital. Près de lui, le médecin vêtu encore de son manteau lui tâte le pouls dans une attitude supérieurement rendue de calme, de dignité et de recueillement. Il a dû retirer pour cette opération ses gants, qu'il tient de la main gauche. Au pied du lit, un aide soulève un vase à large encolure qui n'est autre qu'un urinal. Il est de même forme que celui qui se trouve dans la fresque de Taddeo di Bartolo, signalée plus haut.

Le malade de l'angle de droite appartient à une autre catégorie. Également dans son lit, comme doit être tout malade au moment de la visite, il est assis plus franchement sur son séant. Là, pas de fièvre, ni d'épuisement général. L'affection est toute locale, elle siège au cuir chevelu. Deux personnages regardent de près et se livrent à un examen qui n'est pas sans douleur, ainsi que le témoigne le geste si bien observé que le patient fait de la main droite. Près d'eux un aide tient un plat avec des médicaments.

Nous ne connaissons point d'œuvre d'art équivalente consacrée à l'ancienne médecine française, mais les spécimens de moindre importance, tels que miniatures ou gravures, ne manquent point qui reproduisent les mœurs médicales et hospitalières du xv[e] siècle. Nous en ferons connaître quelques-uns.

Une miniature du xv[e] siècle nous montre une salle de malades à l'Hôtel-Dieu. Elle provient d'un manuscrit sur vélin, composé sur l'ordre et aux frais de maître Jehan Henry, conseiller du roi, président de la chambre des requêtes de la cour du Parlement, chantre de l'église et proviseur de l'Hôtel-Dieu de Paris, pour célébrer les louanges de l'Hôtel-Dieu, et faire connaître l'administration de cet hôpital au temporel et au spirituel [1].

1. Citée et reproduite dans le *Magasin pittoresque*, 1879, p. 141.

Cette peinture a surtout un intérêt historique. On y voit les malades couchés à deux dans un lit, recouverts jusqu'au cou par des draps bien tendus, ou passant au dehors leurs bras nus. L'un boit une tasse de tisane, l'autre tient sa joue de la main gauche. Tous ont des airs plus ou moins piteux. Sur le devant, quatre figures allégoriques, d'une haute stature, la Prudence, la



FIG. 255. — UNE SALLE DE L'HOTEL-DIEU.

(Gravure de 1510, en-tête d'une lettre d'indulgence.)

Tempérance (modération des passions), la Force, la Justice. Près d'elles sont les sœurs professes et les novices.

Une gravure de 1510 (?) formant l'en-tête d'une lettre d'indulgence accordée par l'archevêque de Bourges aux bienfaiteurs des hôpitaux[1], reproduit également l'intérieur d'une salle de l'Hôtel-Dieu (Fig. 255). La composition est peaucoup plus vaste. Des scènes multiples se passent dans une sorte de chapelle

1. N° 698 du *Catalogue de la réserve du Cabinet des estampes*, par M. F. Courboin, bibliothécaire au département des Estampes, 1900.

avec colonnades, vitraux et autel au fond. Sur la droite, une série de lits occupés par des malades auxquels les sœurs prodiguent leurs soins. A gauche, un prêtre donne le viatique à d'autres malades et, au premier plan, des religieuses ensevelissent les morts.

Nous trouvons dans les chroniques de France (Paris, Vérard, 1493, in-fol.) une très curieuse gravure sur bois représentant une scène médicale fort bien observée. Il s'agit d'une illustration de la mort du bon roi Dagobert (Fig. 256).



FIG. 256. — LA MORT DU ROI DAGOBERT.

(Gravure extraite des *Chroniques de France*, de Vérard, 1493.)

On y voit, près du royal malade couché tout nu dans son lit, un médecin en costume du xv[e] siècle, lui tâtant le pouls de la main droite pendant que de la gauche il esquisse un geste de démonstration. Autour du lit, des personnages éplorés se cachent le visage, et tout à l'arrière-plan, l'aide du médecin élève le vase à urines qu'il contemple attentivement.

Le manuscrit latin de la Bibliothèque nationale n° 873, également du xv[e] siècle, dont nous avons déjà parlé au sujet des démoniaques, contient une autre scène médicale plus restreinte, mais non moins intéressante. Deux personnages seulement : le malade couché nu dans les draps, selon l'usage, fait piteuse mine

pendant que le médecin, vêtu d'une longue robe, coiffé d'une calotte, lui tourne le dos, cherchant vraisemblablement la lumière de la fenêtre pour examiner le contenu de l'urinal qu'il élève de la main droite. La peinture est très fine et très soignée. L'expression de la physionomie du médecin est des plus curieuses.



Brogi, phot.

FIG. 257. — SAINT CÔME ET SAINT DAMIEN, PAR LORENZO DI BICCI.

(Galerie des Offices, Florence.)

On y lit visiblement l'inquiétude d'une fâcheuse découverte (Fig. 248).

Les deux frères médecins, saint Côme et saint Damien, patrons des médecins et des chirurgiens, ont été l'occasion de nombreuses scènes médicales peintes pour glorifier leur mémoire. Souvent, ils sont représentés soignant un malade ou pratiquant l'amputation d'une jambe. Une des peintures les plus remarquables au point de vue de la vérité de l'observation est celle qu'on peut voir au Louvre sur un fragment de retable peint par FRANCESCO PESELLO dit IL PESELLINO (1426-1457).

Il existe au musée des Offices, à Florence, les portraits des deux saints peints par BICCI DI LORENZO (1350?-1427). Ils sont tous deux représentés tenant une pince de la main droite, et de la main gauche une petite boîte d'onguent, indices de leur profession. On voit, en bas du tableau, deux vignettes, dont l'une représente les deux saints enlevant à un malade une jambe toute noire (Fig. 257).

Cette dernière scène a été reproduite également par BEATO ANGELICO (1387-1455), dans un tableau qui est aujourd'hui à la Galerie antique et moderne de Florence. Les deux saints soutiennent la jambe noire et se disposent à l'enlever. Il s'agissait vraisemblablement d'un membre atteint de gangrène sèche. Le malade, confiant dans le pouvoir miraculeux des frères médecins, croise

les deux mains sur sa poitrine, et attend la fin de l'opération avec une résignation pleine d'espérance.

Mais il nous faut arriver à l'art hollandais, pour trouver les œuvres les plus remarquables que la médecine ait jamais inspirées.

Tout le monde connaît le tableau de Gérard Dow (1598-1674), *la Femme hydropique* du musée du Louvre (Fig. 257). Il est considéré à juste titre comme



Alinari, phot.

FIG. 258. — UN MIRACLE DES SAINTS COME ET DAMIEN, PAR BEATO ANGELICO.
(Galerie antique et moderne, Florence.)

le chef-d'œuvre du maître, et nous ajouterons qu'en dehors de mérites de premier ordre au point de vue pictural, dont nous n'avons pas à parler ici, il reproduit une scène médicale dans laquelle l'accentuation discrète de traits naturalistes très finement observés, loin de nuire, ajoute à l'émotion qui s'en dégage. Drame tout intime et silencieux, mais non moins poignant. Dans un riche intérieur hollandais, dont les détails d'ameublement ont été souvent relevés, une riche bourgeoise est renversée dans son fauteuil, terrassée par un mal qui ne pardonne pas. Déjà son teint pâle, sa pose défaillante, son regard perdu en

haut, nous annoncent l'anéantissement des forces. Mais ce pourrait n'être



FIG. 259. — LA FEMME HYDROPIQUE, PAR GÉRARD DOW.

(Musée du Louvre.)

qu'une syncope passagère. Malheureusement, le mal est plus grave, et le peintre n'a pas négligé d'autres signes qui nous renseignent complètement sur

l'affection dont elle est atteinte. Sous ses vêtements peu serrés à la taille, on devine aisément l'œdème qui, suivant la règle, a envahi la partie inférieure du corps. Et le pied droit que la robe découvre apparaît manifestement gonflé.

Sa fille, en larmes à ses genoux, lui presse la main, tandis qu'une servante essaie de lui faire prendre une cuillerée d'une potion réconfortante.

Pendant ce temps, son médecin, debout, considère avec attention le contenu de l'urinal qu'il expose au jour. L'art hollandais a souvent représenté, ainsi que nous le verrons plus loin, le médecin examinant l'urinal. Un autre tableau de G. Dow, à Vienne, reproduit cette scène, mais jamais il ne l'a fait avec plus d'à-propos qu'ici. On sait, en effet, de quelle importance est l'examen des urines dans les affections qui produisent l'hydropisie, et ce geste prend ici une signification toute particulière, qui complète fort heureusement l'idée déjà exprimée par la façon dont est traitée la malade elle-même.

Dans un autre tableau, qui se trouve à Buckingham Palace, Gérard Dow nous montre une malade moins sérieusement atteinte. C'est une jeune fille, et à coup sûr il ne s'agit que de malaises sans grande importance, bien que le médecin examine avec non moins d'attention que son confrère du Louvre le contenu de l'urinal qu'il élève de la main gauche, pendant que de la main droite il tient le poignet de la jeune femme, tout prêt à lui tâter le pouls. Quant à la pauvrette, bien emmitouflée, une mouche de Milan sur la tempe, une main sur son cœur, elle jette un regard anxieux du côté de l'homme de l'art. Rien de plus charmant et aussi de moins inquiétant.

Un élève de Gérard Dow qui fut, lui aussi, le peintre des intérieurs et des occupations ménagères, Quiringk Brekelenkam (vers 1620-1668), a peint un petit tableau intitulé *la Consultation*, le seul de ce maître que possède le musée du Louvre (galerie La Caze), et qui compte parmi les meilleures productions de l'art hollandais sur le même sujet (Fig. 260). Deux personnages seulement : une femme assise, et devant elle un médecin debout qui lui tâte le pouls. Rien de plus simple ni de plus naturel que le geste du médecin, si ce n'est l'expression de la malade et le regard interrogateur qu'elle lève sur lui. Tous deux sont représentés avec tant de vérité et de sincérité que, malgré la simplicité et presque la vulgarité de la scène, il s'en dégage un sentiment intime et profond qui captive et retient le spectateur.

Une gravure de la fin du xvie siècle, que nous avons trouvée à la Bibliothèque nationale, et dont nous ignorons la provenance, nous montre un petit amour étendu sur un lit à baldaquin, la poitrine trouée d'une flèche. Près de lui, un



FIG. 260. — LA CONSULTATION, PARQUIRINGK BREKELENK AM.

(Musée du Louvre.)

second amour, le carquois en bandoulière, fait office de médecin. Il lui tâte le pouls de la main droite, et de la main gauche élève l'urinal, qu'il examine suivant l'usage. Cette scène allégorique est, pour ainsi dire, le prototype de toute une catégorie de peintures hollandaises consacrées au « mal d'amour », et dont

j'ai signalé avec Charcot quatre ou cinq des spécimens des plus remarquables. Le sujet méritait d'être étudié plus complètement. M. Meige s'en est chargé avec sa conscience ordinaire[1]. Nous ferons de larges emprunts à son très intéressant travail.

La gravure dont il vient d'être question porte l'explication rimée suivante :

> La pluye ny le vent ne nous peut rendre esteinte
> La flamme de l'Amour, ains nourrit son brandon.
> Quel espoir de trouver à mon mal guérison ?
> La médecine accroist la cause de ma plainte.

Nous verrons que les belles Hollandaises atteintes du mal d'amour ne faisaient point fi des conseils de la médecine et qu'elles y recouraient volontiers.

Jan Steen (vers 1626-1679) s'est, pour ainsi dire, fait une spécialité du genre. Il y a consacré certainement le meilleur de son talent, et, à part quelques détails légèrement risqués, il y fait montre d'une retenue à laquelle le peintre cabaretier ne nous a point généralement habitués.

Le tableau du musée de Munich intitulé *un Médecin tâtant le pouls d'une femme malade* en est le type (Fig. 261).

Dans un intérieur richement et confortablement meublé, une jeune bourgeoise hollandaise traîne ses grâces languissantes. Elle reçoit son docteur, assise près d'une table, sa suivante derrière elle.

La tête penchée, elle abandonne une main débile au disciple d'Esculape, qui cherche à surprendre dans les caractères du pouls le secret de la maladie. Son attitude est fort civile, mais un peu embarrassée, et le mal dont il s'agit doit, à coup sûr, dépasser son entendement. Maître Steen, lui, plus expert, nous le donne à comprendre de diverses manières. Remarquez, sur le haut d'un meuble, une petite statuette de Cupidon, armée de l'arc, et dont la flèche est justement dirigée vers la belle hôtesse du logis. De plus, par la porte entr'ouverte, n'apercevez-vous pas certain jeune homme élégamment vêtu qui remet un billet à une servante occupée à balayer le seuil ?

Enfin, si vous doutiez encore, lisez sur le papier que tient la malade de la main gauche, appuyée sur un moelleux oreiller : « Ici, la médecine ne peut rien. Car c'est le mal d'amour. »

1. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1899, p. 57, 226, 340 et 420.

Un autre tableau du même maître n'est pas moins significatif. C'est celui de la galerie de Schwerin, intitulé *la Malade d'amour*. La jolie malade, richement vêtue, est assise, le coude appuyé sur un oreiller placé auprès d'elle sur le



Hanfstaengl, phot.

FIG. 261. — UN MÉDECIN TATANT LE POULS A UNE MALADE, PAR JAN STEEN.

(Musée de Munich.)

dossier d'une chaise et le front dans la main. Le médecin, qui tient de la main gauche l'urinal, fait quelque confidence à la dame de compagnie placée à ses côtés. Il est vrai que le Cupidon de marbre manque, mais la porte ouverte

laisse voir l'amoureux qui remet un billet à une servante, et sur un papier qui se trouve sur la table on peut lire encore :

« Médecine, tu n'es bonne à rien céans. Ne vois-tu pas que c'est le mal d'amour? »

Qu'est-ce donc que le mal d'amour? Devons-nous voir là une simple fantaisie d'artiste, ou bien ce mal d'amour répond-il à une entité morbide nettement définie ayant sa place dans la nosographie? Un médecin de Montpellier du XVII[e] siècle, Boissier de Sauvages, qui, en raison de ses études spéciales, mérita de ses contemporains le gracieux et bizarre surnom de Médecin de l'amour[1], pourrait nous répondre. Il décrit, en effet, « cette maladie qui s'insinue entre les jeunes filles et les jeunes gens, avec délire au sujet de l'objet aimé et désir honnête de l'union intime ».

Or, cette maladie que les anciens nommait *febris amatoria*, *pâles couleurs*, *ictère blanc*, *maladie virginale*, etc... n'est autre que la chlorose décrite par Jean Varandal en 1615. Comme le fait remarquer M. Meige, *mal d'amour* et *chlorose* sont unis à ce point, dans les idées comme dans le langage médical de l'époque, qu'ils se confondent en une seule et même maladie. Cette constatation n'est pas sans intérêt, et elle se trouve confirmée par ce fait que les artistes contemporains qui ont voulu peindre le mal d'amour, ont doté leurs malades d'un certain nombre de symptômes chlorotiques.

En outre des deux tableaux de Jan Steen que nous avons cités, il n'en est pas moins de sept autres du même maître que l'on peut rattacher au mal d'amour, et en y ajoutant ceux des autres peintres qui ont traité le même sujet, on arrive à la vingtaine.

Il y a lieu de faire deux parts dans ces tableaux. Ceux qui sont la représentation émue d'une scène toute d'intimité sérieuse ne doivent pas être confondus avec ceux dans lesquels se traduit, en des traits parfois assez vifs, une intention satirique évidente. C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent en général les tableaux de Jan Steen; il faut pourtant en excepter quelques-uns dont nous reparlerons. La satire de Jan Steen s'adresse surtout aux médecins; il est vrai qu'il lui a suffi de peindre les médecins tels qu'il les voyait, pour faire défiler sous nos yeux une série de types plus ou moins ridi-

1. GRASSET, *Le Médecin de l'amour au temps de Marivaux*. Étude sur Boissier de Sauvages, d'après des documents inédits. Paris, 1896.

cules, qu'on croirait empruntés à la comédie de Molière. Le plus souvent la critique est décente, mais il arrive parfois que la verve gauloise du peintre



anfstaengl, phot.

FIG. 262. — LA MALADE, PAR JAN STEEN.

(Musée de l'État, collection Van der Hoop, à Amsterdam.)

se donne plus libre cours, ainsi qu'on peut le voir dans le tableau de la collection du baron Steengracht, à la Haye. Là, le médecin, joyeux compère, s'apprête à pratiquer sur une jeune malade alitée et à demi découverte un examen

intime, sur la signification duquel l'expression de la physionomie d'une commère qui lui passe une sorte de seringue de petite modèle en dit plus long qu'il ne convient.

Quant au personnage de la jeune malade, Steen, même lorsqu'il ridiculisait le médecin, en a toujours représenté avec décence les grâces honnêtes et languissantes. Il semble que le tendre soupir du mal d'aimer ait trouvé dans cet homme, dont les mœurs étaient loin d'être irréprochables, l'interprète le plus sensible et le plus touchant.

Tel de ses tableaux, par exemple, celui du musée de l'État à Amsterdam, est à louer sans réserves, au double point de vue de la vérité de la scène représentée et de la dignité de l'art (Fig. 262). Plus de sous-entendus, plus de gestes équivoques, deux personnages seulement, le médecin et la malade.

La physionomie de l'homme de l'art est pleine de douce gravité et de bonhomie charmante. Son geste très naturel pour tâter le pouls est en même temps plein de déférence. La jeune malade est assise, la tête enveloppée d'un foulard blanc et appuyé sur un oreiller posé sur une table. Les yeux brillants, la face un peu vultueuse annoncent de l'émoi ou un petit train de fièvre; mais elle sourit, et si elle ne raille, la jolie malade, son mal ne doit pas être bien sérieux.

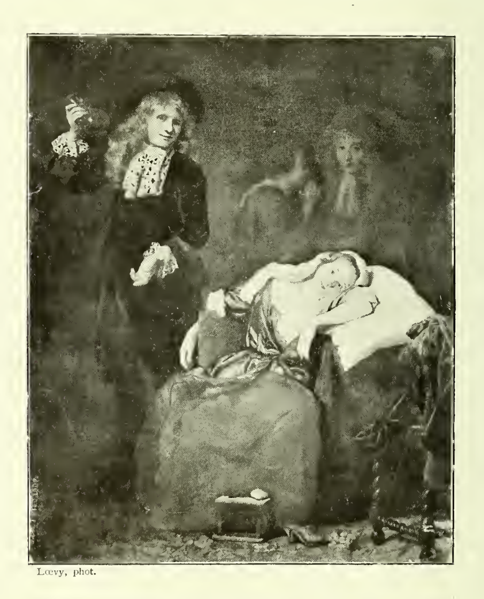
Je citerai encore, dans le même esprit, un autre tableau du même musée, intitulé *le Couple buvant*.

Deux figures coupées à mi-corps forment toute la composition. Une femme assise, la tête enveloppée, boit une liqueur que vient de lui verser un homme qui tient encore le broc, et qui attend avec anxiété le résultat du remède. C'est d'un cordial que paraît avoir besoin la malade dont les traits sont bien languissants et qui, par le geste de la main gauche placée sur sa poitrine, semble indiquer le siège du mal. Mais revenons aux tableaux du mal d'amour.

Le Dr Meige, à ce propos, a insisté avec raison sur la signification de certains accessoires dont le rôle demande quelques explications. Par exemple, on voit souvent, sur la tempe des jeunes malades, un petit rond noir qui n'est autre qu'une mouche de Milan. En outre que ce topique a pour effet d'accentuer par contraste la pâleur du teint, il révèle la présence de la migraine ou des douleurs de la tête qu'il est destiné à combattre. Or, l'on sait combien ces sortes

de douleurs sont fréquentes dans la chlorose. Il en est de même du citron entamé qui s'observe souvent sur la table voisine et qui apparaît vraisemblablement comme le signe révélateur des perversions de l'appétit qui accompagnent souvent ce genre de maladie.

Un autre tableau de Steen mérite d'être rapproché des précédents. Il fait



Lœvy, phot.

FIG. 263. — MAL D'AMOUR, PAR G. METZU.

(Collection Von Preyer, Vienne.)

partie de la collection Nostitz à Prague et est intitulé *la Visite du médecin*. C'est la fin de la visite. L'homme de l'art, bonnet pointu et robe longue, assis à une table, conclut en écrivant l'ordonnace. Mais le cas diffère des précédents, car la malade, renversée sur son siège et accoudée sur la table, d'une main soutenant sa tête, de l'autre indiquant l'estomac, possède un abdomen dont la proéminence inquiétante nous renseigne suffisamment sur la cause

des malaises qui ont nécessité la présence du médecin. Ce n'est plus la *febris amatoria* des jeunes filles, ce sont les prosaïques conséquences d'un mal d'amour satisfait.

D'autres maîtres que Steen, ainsi que je l'ai dit, ont représenté le mal d'amour. Avec VAN HOOGSTRATEN (1626-1678), élève de Rembrandt, la scène devient plus grave. Dans le tableau du musée de l'État d'Amsterdam, collection Van den Hopp, la jeune malade est assise près de la table, les deux mains croisées sur la taille dans une pose charmante d'abandon, — la tête sérieuse, légèrement inclinée — également éloignée du laisser-aller extrême et de la roideur d'une pose guindée. Derrière elle, un médecin très digne cherche à surprendre le secret du mal dans le liquide ambré de l'urinal. Ici plus de sous-entendus, plus d'allusions, plus d'accessoires, plus de scènes significatives qui se passent à la cantonade. Le seul point qui rattache cette œuvre remarquable à la série du mal d'amour, est la peinture absolument réaliste du teint de vieille cire que signalent les descriptions classiques de la chlorose, avec des reflets d'un jaune verdâtre que M. Meige a nettement relevé sur le tableau de Van Hoogstraten. A vrai dire cette œuvre de premier ordre serait plus justement dénommée *la Chlorotique*, comme un des chefs-d'œuvre de Gérard Dow que nous avons signalé plus haut s'appelle *la Femme hydropique*.

GABRIEL METZU (1630-1667) mérite une place à part parmi les peintres hollandais qui ont figuré des scènes médicales.

Son tableau *l'Enfant malade*, de la collection Steengracht à La Haye, est d'une vérité saisissante.

Dans les scènes du mal d'amour, Metzu sait joindre le souci de la réalité à la distinction, mais il n'est point exempt d'une certaine dose de malice. Si le médecin du tableau de Saint-Pétersbourg est d'aspect revêche et d'allure un peu dramatique, celui du tableau de la collection Von Preyer à Vienne (Fig. 263) est un fin matois dont la physionomie est pleine de sous-entendus. Si la malade du premier tableau est d'une tenue fort correcte et réservée, celle du deuxième, avec son corsage entr'ouvert, sa pose mollement abandonnée, la tête fine et souriante aux yeux bleus, à la bouche mignonne, appuyée sur son bras relevé, reposant sur un mol oreiller, nous offre le plus charmant tableau qui se puisse voir, et ne semble point de vertu si sévère. Le médecin lui-même, qui tient l'urinal à la main, n'a point l'aspect morose.

Jeune, la longue chevelure blonde bouclée, portant jabot et manches de fines dentelles, il semble plutôt réciter un madrigal que donner une consultation. Et toute sa personne badine nous fait songer à ce passage d'une ballade de Charles d'Orléans :

> Il ne fault jà vostre pouce taster
> Fièvre n'avez que de mérencolie,
> Vostre orine ne aussi regarder;
> Tost se garist légière maladie.
> Medecine devez prendre d'oublie[1]...

A côté des tableaux déjà cités dans lesquels le médecin, examinant l'urinal, entre pour une part dans l'ensemble de la composition, tels que *la Femme hydropique*, *la Malade d'amour* de Gérard Dow, *la Malade* de Van Hoogstraten, et d'autres encore, il convient de faire une place à part à ceux qui sont exclusivement consacrés à la représentation de cette scène ou dans lesquels elle tient le premier rang.

§ III. — LES UROLOGUES

De tout temps l'examen des urines a appelé l'attention des médecins soucieux de s'entourer de tous les renseignements capables de les éclairer sur la nature des maladies qu'ils sont appelés à combattre. On comprend tout l'intérêt que peuvent avoir, au milieu des désordres pathologiques multiples, les troubles apportés par le mal, quel qu'il soit, à une fonction aussi importante que la fonction urinaire. Mais encore ne faut-il pas demander, à l'étude de ce symptôme, plus qu'il ne peut donner et croire qu'il suffit à lui seul pour éclairer complètement le médecin et le dispenser de tout autre examen devenu superflu. Or, l'imagination du peuple a été tellement frappée de l'importance que les médecins accordaient à l'examen des urines qu'il est souvent tombé dans l'erreur que nous venons de signaler et qu'il est devenu une proie facile pour une catégorie de charlatans, les uromanciens, dont l'art nous a conservé de très curieux spécimens.

Mais n'oublions pas que l'examen des urines compte au nombre des procédés

1. Aimé Champollion, *Les poètes du duc Charles d'Orleans*. Figeac, Paris, 1842. *Ballade*, CIX, p. 198.

d'investigation les plus utiles dont puisse user le médecin et que les plus grands maîtres en ont de tout temps recommandé l'emploi.

Sans remonter aux conseils d'Hippocrate et de Galien sur la matière, je noterai qu'à la fin du XIIe siècle un homme fort remarquable pour l'époque, Gilles de Corbeil, premier médecin de Philippe-Auguste, avait écrit sur la médecine quatre ouvrages en vers latins et que l'un d'eux tout entier était consacré aux urines, *Liber de urinis*.

Dès cette époque, la coutume d'examiner les urines était fort répandue dans la pratique médicale. Nous en trouvons des traces jusque dans la littérature.

Un des fabliaux les plus remarquables du XIIIe siècle, le *Roman du Renart* qui est, en même temps qu'une satire, une peinture très exacte des mœurs du moyen âge, nous a laissé la description fort curieuse d'une scène médicale qui mérite d'être rappelée ici.

Noble le lion est malade, il appelle renart qui lui donne une consultation. La branche qui contient ce récit a pour titre : *C'est la branche de Renart si come il fu mires* (*médecin*).

« Venez vite à mon aide, dit le lion, au renart, je m'abandonne à vous. »

Et vos, Renart, pensez de moi
Si en prenez hastif conroi (soin).
Ce que vos feroiz, fait sera,
Ne jà nus ne vos desdira,
Ne n'en dira ne plus ne mains
Je me met dou tot en voz mains.

Et Noble fait une peinture très vive des maux dont il souffre, dans laquelle il est aisé de reconnaître les symptômes de l'embarras gastrique fébrile; douleur de tête, troubles de la vue, bouche amère, courbature généralisée, difficulté de respirer, rien n'y manque.

En la teste ai un mal si grant.
Qu'il me sanble, se Diex m'amant,
Qu'el me soit par pièce fendue
Et si me troble la véue
Sovent si que je ne voit goute;
Si ai la bouche amere toute
Que riens née ne m'a savor.
Par tot le cors ait grant dolor,

Le piz ai tel que à grand paine
Puis-ge à moi traire (tirer) m'alaine
Je ne vos puis la moitié dire
De la dolor qui me fet frire.

Renart alors donne sa consultation, et le récit en précise avec soin les moindres circonstances.

Ce dit Renart, gariz serez
Einz que tierz jors voiez passez :
Aportez moi un orinal
Et si verrai dedenz le mal.

Ainsi, sans perdre de temps, Renart demande à examiner les urines et il affirme qu'il y découvrira les causes du mal. Le lion se prête le plus gracieusement du monde à ce qu'exige de lui notre mire.

Li orinax fu aportez,
Nobles est en séant levez,
Si a pissié plus que demi :
Et dit Renart, bien est issi.
Lors le prent et au soleil va,
L'orinal sus en haut leva ;
Moult le regarde apertement,
Torne et retorne moult sovent
Por véoir s'il se torneroit.

Nous voyons d'ici le tableau; le Renart est un praticien consommé, il a le geste de l'urologue si souvent et si bien représenté par les peintres. Il va en pleine lumière, il élève l'urinal à contre-jour et le rayon de soleil qui se joue dans les remous du liquide ambré lui en dévoile les moindres altérations.

Aussi est-il bien renseigné après une aussi consciencieuse recherche.

Sire, fait-il, se Diez me saut,
Bien voi vos avez fièvre ague
J'ai la poison (potion) qui bien la tue
Sire Rois, foi que je dois vos.

Il continue ensuite son examen, consulte le pouls, tâte les côtés, la poitrine, le flanc, hoche la tête.

A poi (peu s'en faut) ne suis venuz trop tart.

Et termine enfin par cette affirmation rassurante :

Le mal dou cors vos osterai,
S'en saudra la fièvre quartaine
Qui si vos fait puir l'alaine [1].

Et vraiment, les vers qui précèdent ne pourraient-ils pas servir de légende à plusieurs des scènes médicales déjà signalées et à quelques autres dont il sera parlé plus loin.

Un célèbre médecin italien, Barthol. Montagnana, publiait, en 1487 [2], un très curieux traité sur les signes fournis par les urines, qui fut plus tard reproduit dans *Fasciculus medicinæ* de Johannes de Ketham, 1495 [3].

Son ouvrage a pour frontispice une fort belle gravure sur bois représentant, sur un péristyle à colonnes corinthiennes, un groupe de docteurs qui discutent gravement sur le contenu d'un énorme urinal que leur présente un élégant jeune homme. Près d'eux un tout jeune garçon tient également à la main un urinal de moindre dimension (Fig. 264).

La page suivante est un résumé graphique de la séméiologie urinaire. On y voit dessinés, à la périphérie d'un grand cercle et disposés dans le sens des rayons, vingt et un urinaux à demi remplis d'un liquide coloré de teintes qui varient depuis le jaune clair jusqu'au brun, depuis le rose, le rouge, jusqu'au gris foncé et au noir absolu ; des inscriptions donnent la signification de ces teintes. On peut y lire les tempéraments, les différents degrés de la digestion et bien d'autres choses. Le titre de la planche est très significatif : *Du moyen de juger les urines d'après leur couleur.*

Les médecins du XVe siècle n'étaient donc pas moins bien renseignés que leurs devanciers sur cette instructive recherche ; il est vrai, qu'en dehors de quelques faits empiriques bien établis, l'édifice de leurs connaissances à ce sujet ne reposait pas sur des bases bien solides, mais le fait intéressant pour nous à constater, c'est la persistance de cette coutume dans la pratique médicale et les traces qu'elle a laissées, aux différentes époques, dans la littérature et dans l'art.

1. Méon, *Le Roman du Renart*. Paris, 1826, vers 19480 et suiv.
2. Hain, n° 11553, cité par J.-Ch. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Paris, 1862, t. III, p. 656.
3. Brunet, *loc. cit.*

Nous avons vu plus haut, dans le *Roman du Renart*, la description d'une scène d'uroscopie évidemment prise sur nature.

Dans les *Cent nouvelles nouvelles* attribuées à Louis XI, nous retrouvons une scène analogue où le geste du médecin urologue est dépeint d'une façon presque identique. Elle se trouve dans la nouvelle XX par Philippe de Laon, et qui est intitulée *le Mari médecin*. Nous la rappellerons en quelques mots.

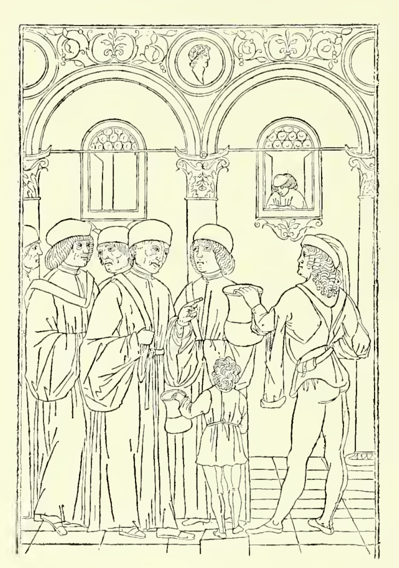


FIG. 264. — FRONTISPICE DE L'OUVRAGE DE B. MONTAGNANA SUR LES SIGNES FOURNIS PAR LES URINES.

Lorsque la femme du lourdaud champenois feint d'être malade, dans un dessein sur lequel nous n'insisterons pas ici, sa mère, mandée en toute hâte, arrive près d'elle, lui tâte le pouls et demande ses urines :

« Quand elle eust ceste urine, fist tant qu'elle eust ung urinal et dedans la bouta, et dit à son beau filz qu'il la portast monstrer à un tel médecin pour savoir qu'on pourra faire à sa fille, et se on luy peut ayder..... » Notre homme part donc avec son urinal chez le médecin. C'est ici la consultation à distance chez l'uromancien qui voit tout dans le précieux liquide, les maux et le remède.

« Vecy nostre gueux qui arrive devers le médecin à tout l'urine de sa femme. Et quand il y eust fait la révérence, il luy va compter comment sa femme estait deshaitiée et merveilleusement malade : et vecy son urine qui vous aporte afin que mieulx vous informes de son cas et que plus seurement me puissiés conseiller. Le médecin prent l'urinal et contremont le liève, et tourne et retourne l'urine et puis va dire : « Vostre femme est fort aggravée

« de chaulde maladie et en dangier de mort, s'elle n'est prestement secourue, « vécy son urine qui le monstre. »

Quant au remède indiqué par notre empirique, on me dispensera d'en parler ici.

Nous verrons comment cette scène chez le charlatan des urines a été souvent représentée par les artistes. Une gravure de la seconde moitié du XVIIe siècle, sans attribution d'auteur, que nous avons trouvée au Cabinet des Estampes pourrait être considérée comme l'illustration du conte de Philippe de Laon ; nous en parlerons plus loin.

D'après ce qui précède, on ne sera pas surpris de voir, au XVe siècle, les médecins représentés très souvent l'urinal à la main.

Dans ses très intéressants volumes consacrés aux antiques coutumes de la médecine, M. A. Franklin [1] ne reproduit pas moins de trois dessins, appartenant à la fin du XVe siècle et représentant des médecins figurés l'urinal à la main.

Une gravure de la *Danse macabre*, de G. de Marmet (1470), représente la Mort entraînant un médecin. Ce dernier, qui ne résiste pas, élève de la main gauche un vase demi-plein qui n'est autre que l'urinal et sur lequel il disserte scientifiquement, ainsi que l'indique son geste de la main droite [2].

Le *Livre de Mathéolus* (1492) montre, dans une vignette, le diable entraînant un médecin. Le disciple d'Esculape porte une longue robe traînante, serrée à la taille par une ceinture à laquelle pend une escarcelle. Il tient de la main gauche un panier d'osier avec anse, d'où émerge le col d'un urinal.

M. A. Franklin reproduit encore une autre gravure, d'après J. Corbichon, édition de 1496 (Frontispice du livre VII), dans laquelle, à côté d'un apothicaire dans sa boutique, on voit un médecin à longue robe examiner l'urinal qu'il élève de la main gauche.

Je citerai ici une quatrième gravure d'une époque peut-être un peu postérieure (XVIe siècle) et représentant le même sujet (Fig. 265). Largement drapé dans sa longue robe qu'il relève d'une main, un médecin d'aspect patriarcal

1. *La vie privée d'autrefois :* Les médecins, les chirurgiens, les apothicaires et les médicaments, etc...

2. La *Danse des morts* de Vérard (1492), dont nous parlerons plus loin, nous offre également un très curieux spécimen de médecin regardant l'urinal, entraîné par la mort (Fig. 327).

élève de l'autre main l'urinal à demi rempli. Près de lui une vieille, un panier au bras, appuyée sur un bâton, semble attendre l'arrêt qui va sortir de ses lèvres savantes. Au premier abord, on pourrait la prendre pour une mendiante, mais c'est, à n'en pas douter, l'émissaire, — domestique, ou vénérable matrone, — déléguée, munie du précieux liquide, vers l'empirique renommé, et c'est à une consultation à distance que nous assistons.



FIG. 265. — UN UROLOGUE.
(Gravure du XVIe s., Cabinet des Estampes.)

Enfin, le document le plus important de l'époque est sans contredit la magnifique miniature du Livre d'heures d'Anne de Bretagne, consacrée à saint Côme et à saint Damien (Fig. 266). Nous avons vu Bicci di Lorenzo peindre les deux patrons des médecins avec leurs attributs, et d'autres artistes, comme Francesco Pesello, Bonto Angelico les représenter dans l'exercice de leurs fonctions. Ici, c'est bien encore les deux saints auréolés et tenant chacun un attribut de la profession. Mais ce qui donne à cette peinture une saveur particulière, c'est que les deux saints sont figurés sous les traits de deux médecins de la reine, et nous avons sous les yeux de véritables portraits avec leurs costumes et les accessoires véridiques de la profession.

Saint Côme, coiffé d'une calotte rouge, est vêtu d'une longue robe violette en partie relevée sous le bras droit, avec pèlerine de même couleur garnie d'un haut col de fourrure gris clair et parements aux manches de même fourrure. Peut-être ce costume ecclésiastique nous permet-il de reconnaître dans ce personnage le médecin Jean Lenglet qui était en même temps chanoine de Saint-Quentin. Il élève de la main gauche le vase à urines, l'urinal, symbole de la profession, pendant que la main droite fait le geste de la démonstration. Tout à côté, saint Damien porte un costume laïque. Il est coiffé d'un chaperon bleu et revêtu d'une longue robe rouge toute unie avec simple collet et parements



FIG. 266. — SAINT COME ET SAINT DAMIEN.

(Miniature du Livre d'heures d'Anne de Bretagne.)



de fourrure marron. Il tient des deux mains un pot de faïence à décors bleus qui n'est autre qu'un vase à médicaments.

Nous venons de voir, par des œuvres du XIV[e] et du XV[e] siècle, en Italie comme en France, quelle part importante revenait à l'examen des urines dans les soins donnés aux malades et combien cette pratique avait frappé l'imagination des artistes chargés de peindre les médecins. Dans la première moitié du siècle suivant, un peintre flamand, B. Van Orley (1490-1542), conservait la tradition et dans une scène représentant *la Mort du mauvais riche* (Fig. 267) plaçait au pied du lit une très curieuse figure de médecin absorbé dans la contemplation du liquide de l'urinal.

Au XVII[e] siècle l'urologie conservait le même prestige. Un célèbre médecin anglais de la fin du siècle, Thomas Willis, renommé surtout pour ses travaux d'anatomie sur le cerveau et les nerfs, a laissé également plusieurs écrits sur la médecine au nombre desquels se trouve un remarquable chapitre consacré aux urines. Dans ce chapitre, il ne se contente pas de donner les caractères des urines dans l'état de santé et dans les diverses maladies fournis par la seule inspection, mais en outre il trace les premiers linéaments de la science si complexe aujourd'hui de l'analyse des urines, en étudiant les expériences auxquelles il les soumet en les traitant par « l'évaporation », la « distillation », la « putréfaction », la « précipitation », etc.

L'édition de ses œuvres complètes publiées à Amsterdam en 1782 est ornée d'un frontispice fort intéressant dont nous donnons ici la reproduction (Fig. 268).

Au premier plan, l'anatomie du système nerveux est figurée sous les traits d'une jeune femme assise, luxueusement coiffée et vêtue, le sein droit découvert. Elle feuillette, de la main droite, un livre supporté par un petit lutrin sur lequel est sculpté un squelette. De la main gauche, elle soulève avec une pince les replis membraneux du cerveau mis à découvert sur une tête humaine. Derrière elle, un homme s'approche qui semble lui demander de l'instruire. En face, à droite, un homme assis écrit sur un grand livre.

Le second plan représente la partie médicale des œuvres de Willis. Un malade est couché dans son lit près d'une petite table chargée de médicaments. Deux médecins sont près de lui. L'un lui tâte le pouls, l'autre qui attire toute son attention lui montre l'urinal à demi plein en accompagnant sa démonstration d'un discours probablement fort savant.

Cette gravure, publiée en Hollande, nous conduit tout naturellement à examiner les œuvres des artistes hollandais consacrées plus spécialement aux urologues. Nous avons vu, par quelques scènes médicales décrites plus haut, que l'art des Pays-Bas avait souvent représenté le médecin, près du malade, cherchant, dans l'inspection de l'urinal, les causes de la maladie en même temps que le secret de la guérison. Il a continué, en outre, la tradition des consultations à distance. Il nous montre dans l'exercice de leur profession les empiriques de haut ou de bas étage qui s'en étaient fait une spécialité et auxquels il arrivait parfois de découvrir dans les remous du liquide ambré les choses les plus extraordinaires.

La profession ne manquait pas d'ailleurs d'être lucrative. Nous voyons Mathurin Régnier dans la Satire IV, adressée à Motin, se plaindre du métier ingrat de poète. Et il ajoute :

Mais pour moy, mon amy, je suis fort mal payé.
D'avoir suivy cet art. Si j'eusse estudié,
Jeune laborieux sur un banc à l'escole,
Galien, Hipocrate, ou Jason ou Bartole,
Une cornette au col debout dans un parquet,
A tort et à travers je vendrais mon caquet :
Ou bien tastant le poulx, le ventre et la poitrine,
J'aurais un beau teston [1] pour juger d'une urine.

Les beaux testons devaient pleuvoir dans l'escarcelle des adroits charlatans habiles à exploiter l'impression que l'examen des urines a toujours faite sur le vulgaire. Comment, d'ailleurs, ne pas croire à l'existence des mystérieux problèmes cachés au fond de l'urinal, lorsque l'on voyait les alchimistes extraire du liquide couleur d'or des produits rares, tels que l'essence d'urine (sel ammoniac, extrait des urines), alors que la philosophie hermétique appelait le vinaigre, urine du vin, et le mercure philosophal, urine des jeunes colériques, enfin alors que la pharmacopée usait largement de ce produit excrémentitiel et lui attribuait les plus rares vertus.

Mme de Sévigné faisait un fréquent usage de l'essence d'urine. Elle écrivait à sa fille le 13 juin 1685 : « Pour mes vapeurs je pris huit gouttes d'essence d'urine, et contre mon ordinaire elle m'empêcha de dormir ; mais j'ai été bien

1. Ancienne pièce de monnaie.

aise de reprendre de l'estime pour elle : je n'en ai pas eu besoin depuis[1]. »

Un membre de l'Académie des sciences, Nicolas Lémery, écrivait en 1759 : « L'urine de l'homme nouvellement rendue, purge et est bonne pour la goutte, pour les vapeurs hystériques, pour lever les obstructions, si on en boit deux ou trois verres le matin à jeun. Elle apaise les douleurs de la goutte, étant appliquée toute chaude extérieurement sur la partie. Elle résout et dessèche la gravelle, les dartres et les autres démangeaisons de la peau [2]. »

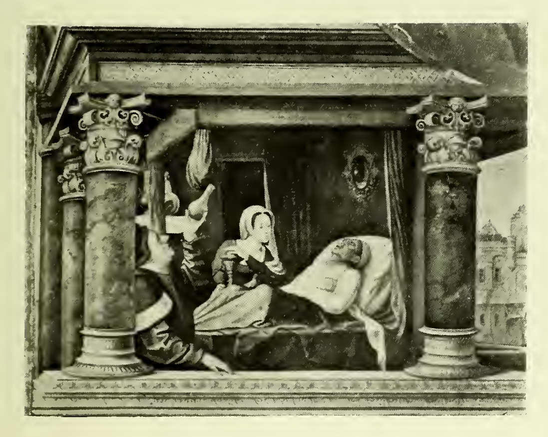


FIG. 267. — LES AMIS DE JOB (FRAGMENT), PAR VAN ORLEY.
(La mort du mauvais riche.)

Comment s'étonner après cela de la faveur dont ont joui, à toutes les époques, les uromanciens dont la science, quelque peu voisine de la cabale, consistait à tirer de l'examen des urines les pronostics les plus invraisemblables. Aujourd'hui même l'espèce n'en a pas disparu.

« Il (le jugeur par les urines) se vante, dit A. Chéreau, de connaître à l'aspect d'une fiole d'urine, si on le consulte pour un homme ou une femme, une enfant ou un vieillard. Comme dans un miroir fidèle, il y voit le tempérament de cha-

1. Tome VII, p. 396, cité par A. Franklin. *Médicaments*, p. 100.
2. *Dictionnaire universel des drogues simples*, art. HOMO, in-4°, 1759, p. 429, cité par A. Franklin, *les Médicaments*, p. 101.

cun; celui-ci était colère, celui-là triste et mélancolique. Le plus habile y découvre la chambre du malade, son lit, la couleur des rideaux. Un jour une dame députe sa caméristе chez un uroscope avec une bouteille de son urine; la pauvre fille perd en route la précieuse liqueur, mais répare ingénieusement ce malheur en la remplaçant par de l'urine de vache. O prodige! L'Esculape s'écrie aussitôt : « Dites à votre dame qu'elle mange beaucoup trop



FIG. 268. — FRONTISPICE DES OEUVRES DE THOMAS WILLIS.

d'herbes !...[1] » Je ne pense pas que l'horoscope de ces habiles charlatans ait eu toujours autant d'à-propos.

Mais revenons aux documents figurés que nous fournit à ce propos l'art hollandais.

J'ai trouvé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale plusieurs gravures hollandaises que je citerai tout d'abord.

1. Chéreau, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, art. Charlatan.

La première (Fig. 269), sans nom d'auteur, peut être attribuée à la première moitié du XVIIe siècle (époque Louis XIII). Elle a un côté lugubre et macabre que nous trouvons rarement dans les scènes de ce genre. C'est la Mort elle-même, sous les apparences d'un squelette qui amène un vieillard au chef branlant, appuyé sur son bâton, dans le cabinet du médecin. Celui-ci assis près d'une table, devant un grand livre ouvert, se détourne pour recevoir les visiteurs, et prendre, de la main même de la Mort, l'urinal qu'elle lui présente. Est-ce une satire, et l'artiste a-t-il voulu indiquer par là que la science de nos prétendus devins des urines conduisait plus souvent au tombeau qu'à la guérison, et que la Mort elle-même ne pouvait trouver d'auxiliaire plus utile ? Une scène analogue a été reproduite par Hans Holbein dans la suite de dessins qui compose sa *Danse des morts* (Fig. 341).



FIG. 269. — UN UROLOGUE.
(Gravure hollandaise du XVIIe s., époque Louis XIII.)

Une autre gravure d'une époque un peu postérieure (époque Louis XIV) retrace une scène plus plaisante. Dans un intérieur garni de rayons remplis de livres, avec quelques fioles sur le plus haut gradin, un médecin enveloppé d'une large robe, une petite calotte posée sur ses longs cheveux, est assis près d'une table devant un grand herbier ouvert. Un homme vient d'entrer qui, dans sa précipitation, a laissé la porte grande ouverte. Il est porteur d'un panier d'où il sort l'urinal, objet de la consultation. Mais nous le reconnaissons. N'est-ce pas notre Champenois des *Cent nouvelles nouvelles ?* En tout cas, c'est l'image d'une scène qui s'est bien fréquemment renouvelée dans la réalité.

Il existe au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale une gravure de J. Tardieu d'après un tableau de DAVID TENIERS. Nous ignorons dans quelle galerie se trouve actuellement le tableau original, mais la gravure, très soi-

gnée, nous renseigne suffisamment pour que nous en puissions parler (Fig. 270).

Teniers ne nous conduit pas ici chez les barbiers barbants, pédicures, inciseurs ou étuvistes, dont il a pris plaisir à peindre avec tant de vérité et d'humour les pauvres officines et les occupations variées, ainsi que nous le verrons plus loin. Nous sommes chez leur rival, le médecin empirique, qui dédaigne les opérations manuelles, vit dans les hautes spéculations de la philosophie, cul-



FIG. 270. — LE MÉDECIN EMPIRIQUE, PAR DAVID TENIERS.

(D'après la gravure de J. Tardieu, Cabinet des Estampes.)

tive un peu l'alchimie, tire des horoscopes, donne des consultations sans négliger la vente fructueuse des médicaments. Donc, point d'instruments de chirurgie ou autres, mais sur une table un sablier, des monceaux de livres, un écritoire et des plumes. Notre homme est un savant, il lit et il écrit. Assis près de la table, un livre entr'ouvert d'une main, il tient de l'autre l'urinal qui pour lui n'a plus de mystères. Derrière la table, une vieille femme, un panier au bras, les mains sous le tablier, un chapeau de paille sur la tête — comparse que nous montrera Teniers plus d'une fois et seule réminiscence des tableaux con-

sacrés aux barbiers chirurgiens — attend avec une anxiété résignée le résultat de l'examen, pendant que, par la porte entr'ouverte, arrive déjà une nouvelle consultante. C'est que la réputation de l'empirique est grande, les deux servants qui, dans l'angle de la pièce, préparent les médicaments peuvent se hâter s'ils



FIG. 271. — LE MÉDECIN, PAR VAN OSTADE.
(Gravure de Anthory Walker, Cabinet des Estampes.)

veulent suffire à toutes les demandes, contenter tous les clients. Mais nous n'avons pas d'inquiétudes à avoir. Les affaires de l'habile homme sont prospères, sa mise recherchée nous en répond. Coiffé d'une toque de fourrure, vêtu d'une casaque bordée de fourrure avec nœuds sur l'épaule, il chausse de grandes bottes à l'écuyère garnies d'éperons et montant jusqu'au milieu de la

cuisse. Ne soyons pas trop surpris de cette tenue un peu cavalière pour un homme de laboratoire. Il ne faut rien négliger pour impressionner le client.

Van Ostade (1610-1685), dans une gravure d'Anthoine Walker, également au Cabinet des Estampes, nous montre un médecin plus digne et de plus haute envergure (Fig. 271). C'est une œuvre d'un grand caractère, très probablement un portrait où nous lisons toute la bienveillance, le savoir, la dignité d'un honnête praticien. Assis près d'une table où se voient plusieurs livres, entre autres un grand herbier ouvert, puis un pot de pharmacie richement décoré, et sur le devant des plumes pour écrire, il se retourne pour examiner l'urinal qu'il élève du côté où vient le jour. Sa mise est sévère et non sans une certaine recherche. Son large vêtement de dessus laisse voir un justaucorps noir avec col rabattu et manchettes plates. Sur sa calotte noire, il a posé négligemment une toque assez bizarre. Son visage, rasé sur les joues, portant moustache et une touffe de barbe au menton, respire la bonté. C'est un savant, car un rideau cache à demi une bibliothèque chargée de livres. Mais c'est aussi un praticien, et lorsque, après l'examen auquel il se livre, il sortira pour prodiguer ses soins aux malades qui font appel à ses lumières, il le fera avec toute la dignité qui convient à un véritable sacerdoce et n'oubliera pas sa canne à pomme d'or que nous voyons au coin du tableau.

Le *Médecin à l'urinal* de Gérad Dow, du musée de Vienne (Fig. 272), est moins sévère. C'est un jeune et bel homme qui s'avance près d'une large fenêtre pour contempler l'urinal qu'il élève à contre-jour. Sur le rebord de la fenêtre, un livre d'anatomie ouvert, un plat à barbe, une sorte de cruchon très décoré, une lourde étoffe. Dans l'ombre, une femme qui attend la décision du docteur, pleure, la tête dans ses mains.

L'industrie des médecins urologues a donné naissance à une série d'œuvres figurées, tableaux ou gravures qui, sous des titres divers, reproduisent la même scène qualifiée de la façon la plus expressive par le titre suivant : *la Consultation appréhendée.* Des doutes se sont élevés sur la vertu d'une ingénue. Des bruits malveillants sont arrivés aux oreilles de la mère ou du tuteur. Questionnée, la pauvrette rougit, elle refuse de répondre ou elle nie formellement. Que faire alors pour savoir la vérité avant qu'il soit trop tard, c'est-à-dire avant qu'un changement survenu dans sa taille crie sa honte à tous les passants ? Car, prévenu à temps, on recherchera l'auteur des dégâts. On le forcera

à réparer sa faute, et un bon mariage sauvera l'honneur de la famille. Que faire? Le moyen est bien simple.

Les urologues ne sont-ils pas là? Leur science, qui découvre tant de choses dans les urines, ne peut-elle y trouver la preuve de l'innocence ou de la vertu outragée? Et alors on dépêche vers l'éminent empirique une servante avec



Miethke, phot.

FIG. 272. — LE MÉDECIN A L'URINAL, PAR GÉRARD DOW.

(Musée de Vienne.)

une fiole remplie des urines de la belle dont le sort dépend de l'arrêt qu'il prononcera. Certes nous comprenons son émoi et ses terreurs, car la sentence du charlatan sera évidemment dictée par celui qui voudra y mettre le prix.

Si l'on nous demandait quelle part pourrait être prise au sérieux dans ces sortes de consultations, nous répondrions qu'il est possible aujourd'hui de reconnaître à la présence d'un certain corps, la kiestéine, les urines de la grossesse, mais c'est à une période déjà assez avancée, vers le quatrième et le

cinquième mois. Donc, même aujourd'hui, les consultations de cette nature ne pourraient offrir qu'une certitude relative. Il est bien certain qu'autrefois elles ne consistaient qu'en une jonglerie intéressée. Les peintres y ont puisé des motifs de scènes pittoresques, mouvementées ou galantes.

Un tableau de Godfried Schalken (1643-1706) au musée de La Haye, intitulé *le Médecin aux urines ou la Consultation indiscrète*, reproduit une consultation de ce genre. Près d'une table sur laquelle se trouve une seringue, un praticien de la famille de ceux qu'a représentés Teniers contemple avec une grande attention un urinal qu'on vient de lui apporter et dont il tient encore le panier de la main gauche. Que voit-il dans les ondes de la liqueur révélatrice, qui met en larmes la pauvrette ici présente et en fureur un homme assis de l'autre côté de la table, dont le poing crispé et la moue significative ne laissent aucun doute sur les sentiments qui l'animent? Le peintre lui-même a pris soin de nous l'indiquer très clairement. Car nous voyons se dessiner au milieu de l'urinal une petite forme humaine. Ce dépôt urinaire d'un nouveau genre a une signification non douteuse. Et la pauvrette fera bien de se résigner à son malheureux sort; elle est atteinte d'une maladie purement physiologique et qui se terminera naturellement à une époque prévue d'avance. Quant au tuteur, il est prévenu. S'il connaît le galant il sait ce qu'il lui reste à faire.

Le XVIIIe siècle n'a pas laissé passer cette occasion de peintures légères, à sous-entendus plus ou moins risqués. Deux gravures de H. Leveau, d'après des peintures de Bilcoq (1755-1838), se font pendant et représentent l'une *la Consultation appréhendée*, l'autre *le Retour de la consultation*. La première (Fig. 273) nous introduit dans l'officine d'un vieux médecin à barbe blanche, vêtu d'une grande houppelande à larges manches, coiffé d'un bonnet de fourrures et assis dans un large fauteuil près d'une table sur laquelle on voit un livre ouvert, des fioles, une lampe. Il tient à la main une petite bouteille dont il examine avec soin le contenu. Près de lui un jeune apprenti tient un flacon à long col à côté d'un escabeau, il semble ranger divers accessoires, entonnoir, livres, fioles ou cruchon posés à terre.

Par la porte grande ouverte, on voit, dans la lumière d'une seconde pièce, un groupe significatif. La jeune fille timide, craintive, embarrassée, tenant un pli de sa robe de la main gauche, et près d'elle une femme d'âge, la mère

elle-même ou une commère du voisinage qui, une bouteille à la main, indique d'un geste énergique qu'on entrera chez le médecin.

La seconde gravure, *le Retour de la consultation*, nous indique que l'horoscope de l'uromancien n'a pas été favorable à la vertu de la pauvrette. La fiole d'urine gît brisée à terre. La jeune fille toute confuse, la robe à demi

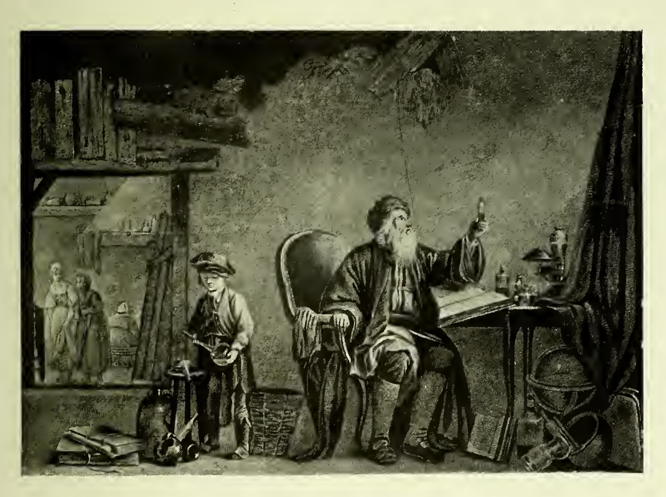


FIG. 273. — LA CONSULTATION APPRÉHENDÉE, PAR BILCOQ.

(D'après la gravure de Le Veau, Cabinet des Estampes.)

dégrafée, se tient debout, devant sa mère courroucée, n'osant à peine lever les yeux sur elle. Mais tout s'arrangera, car un jeune homme, un genou à terre, dans un bel élan, cherche à conjurer la colère maternelle par une demande en mariage.

Il existe de DUBUCOURT (1755-1832) deux tableaux qui traitent des sujets analogues. Ils se font également pendant. L'un est *la Consultation redoutée* dont nous ne connaissons que le titre, mais qui doit offrir de grandes analogies avec *la Consultation appréhendée* dont nous venons de parler. Il existe au Cabinet des Estampes une gravure du second, intitulée *le Juge ou la Cruche*

cassée. Dans un intérieur rustique, devant un tribunal improvisé, un père et une mère amènent leur jeune fille un peu confuse, mais pas trop désolée pourtant, de l'accident qui vient de lui arriver. Après tout, elle n'est pas seule en cause et ce n'est peut-être pas entièrement de sa faute si la cruche qu'elle tient entre ses mains est fêlée. La mère, en effet, est furieuse, elle appelle la sévérité des juges sur la tête d'un malheureux homme qu'elle tient par le collet de sa chemise et qui, suivant toute probabilité, est l'auteur de tout le mal.

Nous sommes loin ici des consultations d'urologues qui font l'objet de ce chapitre, mais j'ai tenu en terminant à rappeler le sujet de ces tableaux qui s'y rattachent indirectement, pour bien montrer le caractère spécial et frivole que le XVIIIe siècle leur a imprimé.

§ IV. — LES BARBIERS-CHIRURGIENS

Un tableau de DAVID TENIERS LE VIEUX (1582-1649), du musée de Picardie à Amiens, intitulé *le Docteur du village* et que nous a fait connaître le Dr Meige [1], mérite d'être cité en première ligne parmi les œuvres qui mettent en scène les barbiers-chirurgiens, parce qu'elle est une des premières en date et fixe pour ainsi dire une tradition à laquelle se rattachent un bon nombre d'œuvres des peintres hollandais — parmi lesquels son fils tient le premier rang — consacrées à des sujets analogues.

La scène se passe dans une officine plus ou moins bien achalandée ; le décor ne varie guère. Une pièce unique ou bien communiquant à l'arrière-plan avec une seconde où se passe quelque scène accessoire. Sur un côté, une cloison en planche, derrière laquelle se trouve peut-être l'étuve.

Aux murs, une gravure ou un vieux parchemin ; sur des tablettes, des pots, des fioles de toutes sortes, des crânes d'animaux ; puis accrochés, de-ci de-là, les outils de la profession, enfermés parfois dans une petite vitrine, des instruments de chirurgie, bistouris de formes variées, pinces, curettes, ciseaux, ou bien l'attirail du barbier, rasoirs et plats à barbe. Comme meubles, une table ronde ou carrée, un poêle, un escabeau, des chaises, des bancs. Au plafond une bête empaillée, poisson ou animal étrange, ou bien encore une boule de verre. Et un peu partout, à terre ou sur les tables, dans les coins et

1. *Les pédicures au XVIIe siècle*, in *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1897, p. 45 et 127.

en pleine lumière, une foule de vases, des cruches ventrues, des bouteilles à long col, des bocaux de toutes tailles, des pots d'onguent de toutes formes.

Dans ce milieu, quatre personnages forment la scène principale : l'opéré, un pauvre hère, assis sur une chaise ou un escabeau ; près de lui l'opérateur, le maître de céans, tour à tour pédicure, inciseur, chirurgien ou barbier ; tout à côté, une commère, le panier au bras, les mains sous son tablier ; un peu plus



Hanfstaengl, phot.

FIG. 274. — L'ÉTUVE DU VILLAGE, PAR TENIERS.

(Musée de Cassel.)

loin, un jeune garçon dont l'occupation habituelle est de faire chauffer un emplâtre. D'autres assistants, au premier plan ou à la cantonade, s'ajoutent parfois à ces principaux acteurs, augmentant l'intérêt de l'œuvre par des scènes accessoires et de second plan. Teniers le vieux, lui, s'en est tenu aux quatre personnages dont nous venons de parler, et nous les retrouverons dans la plupart des œuvres analogues de son fils et d'autres peintres.

Dans le tableau du musée d'Amiens, le barbier, d'apparence assez cossue,

bonnet rouge entouré de fourrures, casaque bleue et chausses brunes, un tablier blanc à la taille, fait l'office de pédieure. Bien en vue et de profil, un genou à terre, dans une attitude que Teniers le jeune et Ad. Brauwer ont reproduite presque trait pour trait, il se penche, tout entier à son opération. Il retire, avec précaution, un emplâtre du dos du pied que lui présente un pauvre diable assis en face de lui, pendant qu'il l'interroge du regard. La pose de ce dernier n'est pas moins naturelle. Penché en avant, les deux mains croisées sous le genou, il soulève son pied dont le talon repose sur un petit escabeau.

Comblant le vide entre les deux personnages, la commère au tablier et au panier suit d'un œil attentif l'opération.

Ce groupe se retrouve avec les mêmes gestes et les mêmes attitudes, sinon avec les mêmes costumes, dans trois tableaux de David Teniers le jeune (1610-1690) : *l'Étuve du village* du musée de Cassel (Fig. 274), *le Pédicure* du musée de Budapest et un autre intitulé *le Chirurgien de campagne* (Fig. 275), dont je possède la gravure et qui est peut-être au musée de Madrid.

On peut en citer un quatrième dont la gravure intitulée *le Chirurgien flamand* (Fig. 276) se trouve aux Estampes de la Bibliothèque nationale, et où il existe quelques légères variantes.

Je n'insisterai ici avec quelques détails que sur les deux derniers. La gravure intitulée *le Chirurgien de campagne* a été l'objet d'une étude particulière de la part de M. Meige, qui en a donné une excellente description. « Le décor et la scène, dit-il, rappellent beaucoup les tableaux des musées de Cassel et de Budapest. Le patient, assis sur une chaise à dossier droit où son chapeau est accroché, pose son pied nu sur un cube de bois, tient sa jambe entre ses mains croisées et se penche en avant. C'est un homme âgé, rasé de frais, la figure creusées de rides, simplement mais proprement vêtu. Le chirurgien, un genou en terre, courbé en deux, tient d'une main les orteils et de l'autre détache un emplâtre appliqué sur la face dorsale du pied. Jeune, le nez crochu, les lèvres minces, les cheveux mal frisés, il est coiffé de l'inévitable bonnet entouré de fourrures et ceint du court tablier professionnel, une clef pendue à son côté. Il porte une casaque assez élégante avec des créneaux, des crevés et des manchettes plissées.

« La femme au panier et au tablier se tient derrière lui, plus vieille ici et s'api-



FIG. 275. — LE CHIRURGIEN DE CAMPAGNE, PAR TENIERS.



toyant davantage, mais avec le même geste penché de la tête et du corps pour regarder la plaie du client. L'apprenti, gamin frisé, debout derrière sa table, chauffe sur un réchaud l'emplâtre qui remplacera tout à l'heure celui que détache son patron. Lui aussi regarde l'opéré et semble négliger sa préparation.

« La même cloison de planches, servant de séchoir à un linge, nous sépare d'une pièce contiguë, éclairée par une fenêtre à vitraux, l'étuve peut-être?... Le mur du fond est creusé de la niche qu'habite la bouteille à bouchon de papier. Des fioles, des bocaux s'alignent sur une tablette, au-dessus de rasoirs et bistouris. Les cruches, les pots d'onguent, les bouteilles, le plat à barbe, le banc, le poêle à pieds de chien, la table à têtes de dauphin et le portrait-charge sortent bien de la même fabrique que les accessoires identiques des barbiers de Cassel et de Budapest. Le hibou renfrogné ne manque pas à la fête. Mais le poisson pendu est devenu iguane. Enfin, un nouvel animal vient égayer la scène : un singe, perché sur la cloison de bois, retenu par une chaîne, jouant avec une pomme en pleine lumière, et dans une amusante posture. C'est le singe de Teniers, un familier de sa maison qu'il introduisit souvent dans ses parodies, l'habillant en homme, le faisant peindre ou jouer du violon...

« Deux petites fioles à long col et à ventre sphérique trouvent aussi leur utilisation dans cette chirurgie locale. Lorsqu'elles ne contenaient pas quelque précieux topique, elles étaient simplement remplies d'eau, et, faisant l'office de loupes, servaient à concentrer les rayons lumineux sur le siège du mal. Nous les retrouverons dans presque tous les tableaux représentant des pédicures, sans que cependant les opérateurs aient l'air de les employer dans ce but. »

Il est intéressant de rapprocher du *Chirurgien de campagne*, dont on vient de lire la description, une autre gravure que je viens de trouver au Cabinet des Estampes, intitulée *le Chirurgien flamand* (Fig. 276), tant à cause des ressemblances frappantes qui existent entre les deux estampes qu'à propos des différences qu'on y peut rencontrer. De semblables analogies se retrouvent dans les tableaux de Cassel et de Budapest. Ainsi que l'a signalé M. Meige, elles témoignent de l'intérêt que le maître prenait à peindre ces sujets médicaux, en même temps que du succès qu'ils rencontraient auprès du public. On retrouve dans ces différentes œuvres, les mêmes acessoires qui, différemment placés, formaient un nouveau tableau, et les mêmes personnages, ainsi que je l'ai déjà

dit, dans des attitudes peu variées. Mais nulle part les similitudes n'éclatent avec tant d'évidence que dans les deux gravures dont il s'agit.

D'abord, disposition semblable de la pièce où se passe la scène. La cloison de planche, à droite, est plus haute ; le hibou a remplacé le singe. La fenêtre de l'arrière-pièce a disparu.

Au plafond, le poisson remplace l'iguane.

Les meubles sont les mêmes, disposés différemment : même poêle, même



FIG. 276. — LE CHIRURGIEN FLAMAND, PAR TENIERS.

(D'après la gravure de J. Daullé. Cabinet des Estampes.)

table à têtes de dauphin. Sur le même siège, dont le dossier droit porte le même chapeau, un nouveau client s'est assis. C'est un vieillard chauve et à barbe blanche, assez semblable aux clients des tableaux de Cassel et de Buda pest. Sa pose penchée, les mains sous le jarret, le pied sur un escabeau, ne varie pas. Il n'en est pas de même de celle du pédicure qui, au lieu d'être franchement de profil, un genou en terre, est vu de trois quarts assis sur un talon. Cette attitude a moins de franchise et de correction que la première. L'opération à laquelle il se livre ne change point. Il retire avec précaution un vieil emplâtre du dos du pied ; mais, au lieu d'être absorbé par sa besogne, il jette

un regard vers le patient, comme pour lui demander s'il ne souffre pas. C'est la même mimique que Teniers le père avait donnée à son pédicure du musée d'Amiens.

La mise de notre praticien est peut-être un peu moins recherchée. Il porte néanmoins le bonnet garni de fourrure.

La vieille comparse a été remplacée par une plus jeune portant chapeau de paille et même panier, mais tenant un enfant dans ses bras.

Le jeune aide, près de la table, l'œil distrait, tourné vers le spectateur, pré-



Laurent, phot.

FIG. 277. — UNE OPÉRATION CHIRURGICALE, PAR DAVID TENIERS.
(Musée du Prado, Madrid.)

pare une drogue dans un mortier. La table est garnie des accessoires ordinaires, bouteilles, pots de diverses formes, paquets en papier, et sur le devant trois ou quatre petits corps ronds qu'on pourrait prendre pour des pierres. Nous verrons plus loin que ce détail peut avoir son importance, en rappelant que notre pédicure savait, à l'occasion, pratiquer les opérations charlatanesques des « pierres de tête ».

A terre, auprès du chirurgien, quelques fioles et des instruments ; à droite le banc avec le plat à barbe ; à gauche, les dames-jeannes.

Dans les cinq tableaux consacrés à des pédicures dont il vient d'être parlé —

un de Teniers le père et quatre de Teniers le Jeune — l'expression des personnages qui jouent la scène principale est partout la même. La correction du geste de l'opérateur, l'attention inquiète de l'opéré qui ne grimace point, la compassion bienveillante de la commère, enfin la sollicitude distraite du jeune aide qui, tout en faisant chauffer son emplâtre, suit des yeux l'opération ou regarde de côté, sont des traits biens réels, réitérés toujours avec le même bonheur, d'une expression calme et saisissante par l'accent de vérité qui s'en dégage.

Teniers le Jeune nous montre encore les quatre mêmes personnages dans un autre tableau [1] aujourd'hui au musée du Prado, à Madrid, intitulé *Une opération chirurgicale*, mais avec une disposition un peu différente, parce que l'opération porte sur la tête (Fig. 277).

Le patient, assis de profil sur un banc assez bas, forme le centre du groupe. En arrière, l'opérateur, bien d'aplomb, un pied posé sur le banc, tout près du malade, se penche sur lui. S'appuyant presque sur ses épaules, il dirige de la main droite un instrument, sonde ou bistouri, sur la tête de son client, qu'il maintient solidement de son autre main. Cette attitude est certainement la plus propre, en l'absence d'aides plus ou moins nombreux, à assurer la réussite de l'opération. De l'autre côté, la femme au tablier et au panier. Plus loin, le jeune garçon à l'emplâtre. Dans les expressions des physionomies, celle du patient est la seule qui diffère de celles que Teniers nous a montrées jusqu'ici. Sa figure toute contractée, les yeux fermés, la bouche grande ouverte, nous donne l'image très sincère d'une douleur qui ne se contient pas et s'épanche en véritables hurlements, mais sans la note grimaçante et caricaturale que Brauwer et V. Ostade ont souvent accentuée.

Moins le jeune homme à l'emplâtre, ce sont encore les mêmes personnages que David Teniers met en scène dans une opération qui a lieu, cette fois, sur l'épaule, tableau dont nous ne connaissons que la gravure (Fig. 278). La physionomie du patient avec la bouche ouverte, les yeux grands ouverts, les sourcils relevés, peint l'effroi plutôt que la douleur.

Teniers a pris plaisir à peindre, dans plusieurs de ses œuvres, les actions humaines parodiées par des singes. Il a dessiné des singes qui fument, qui jouent aux cartes, au trictrac, qui mangent des huîtres, etc... Il les a figurés aussi dans le rôle des barbiers pédicures.

1. Cité par le Dr Meige, *loc. cit.*

Une belle gravure du Cabinet des Estampes, signée par Coryn Boel, représente une scène de ce genre fort complète (Fig. 279). Elle se passe dans une grande pièce assez nue, qui n'a point, malgré la présence de quelques accessoires obligés, le caractère de réalité des officines enfumées. Évidemment, nous sommes ici en pleine fantaisie, mais les animaux ne s'en livrent pas moins



FIG. 278. — UNE OPÉRATION SUR L'ÉPAULE, PAR DAVID TENIERS.

(Gravure à la manière noire, Cabinet des Estampes.)

à un simulacre très exact des fonctions du barbier-chirurgien. Dans l'angle de gauche, c'est la scène connue du pédicure qui retire l'emplâtre du dos du pied du malade, pendant que l'aide, dans l'angle de gauche, fait chauffer une nouvelle préparation sur un réchaud. A noter dans cet angle un lavabo monté sur un trépied et couvert d'un essuie-mains. Nous n'avons pas vu cet accessoire dans les autres œuvres du maître sur le même sujet.

Au second plan, un singe fait la barbe à un chat comiquement assis dans

le fauteuil à grand dossier. Plus loin, un pauvre chat malade avec une patte en écharpe. Par la porte ouverte, deux singes amènent un blessé. Aux murs, une vitrine avec des pots d'onguent, une tablette couverte de fioles. Et sur son perchoir le hibou mélancolique.

Une seconde estampe, plus petite, représente une scène de pansement sur laquelle il n'y a pas lieu d'insister (Fig. 280).



FIG. 279. — LES SINGES BARBIERS ET PÉDICURES, PAR DAVID TENIERS.

(Gravure de Coryn Boel. Cabinet des Estampes.)

Adriaen Brauwer (1605-1638), dans les tableaux où il nous représente les barbiers, pédicures ou chirurgiens, apporte quelques changements à la tradition des Teniers. Le jeune garçon est supprimé. C'est la commère qui fait chauffer l'emplâtre sur une table située d'ordinaire en arrière du groupe formé par le patient et l'opérateur.

D'une manière générale l'intention caricaturale est plus accentuée que dans les œuvres précédentes. Le chirurgien, soit par son accoutrement, soit par son

expression, prête plus à rire, sans toutefois que son attitude perde de son naturel. Le pauvre patient fait d'ordinaire une grimace plus ou moins horrible.

Dans notre livre *les Malades et les difformes* nous avons attiré l'attention, Charcot et moi, sur deux des principaux tableaux du maître : *l'Opération chirurgicale* du musée de Vienne et *le Pédicure* du musée de Munich.

Ces œuvres ont été depuis l'objet de descriptions détaillées de la part de mon ami Gilles de la Tourette [1] à propos d'un dessin de Brauwer de la collection de Charcot et qui a trait au même sujet. Ce dessin offre avec les deux tableaux cités d'assez grandes ressemblances ; mais, d'autre part, il en diffère



FIG. 280. — SCÈNE DE PANSEMENT, PAR D. TENIERS.
(Gravure de Coryn Boel, Cabinet des Estampes.)

suffisamment pour que M. Gilles de la Tourette le considère comme une étude préparatoire pour l'un ou l'autre de ces tableaux, étude qui s'est plus ou moins modifiée lors de l'exécution définitive. Or, nous avons trouvé au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale une gravure très soignée (Fig. 281), d'après un tableau de Brauwer, qui représente trait pour trait l'esquisse de la collection Charcot. Cette gravure porte les deux indications suivantes : à gauche, *Brauwer pinxit* ; à droite, *Corn Vischer fecit*.

Où se trouve aujourd'hui le tableau du maître? Nous l'ignorons, mais la

1. Le Dr Meige les a aussi décrites.

gravure nous révèle d'une façon indiscutable son existence, et nous pensons, telle est la similitude entre l'esquisse et le tableau, qu'au lieu de se trouver en présence d'un projet du maître, M. Gilles de la Tourette a eu sous les yeux un croquis rapide, soit du peintre lui-même, soit d'un de ses élèves, d'après un troisième tableau complètement achevé, qui n'est, ni celui de Vienne, ni celui de Munich et que nous ne connaissons que par la gravure qui le reproduit.

La description que donne M. Gilles de la Tourette de l'esquisse ne demande qu'à être légèrement modifiée pour s'appliquer à la gravure en question.

Dans l'échoppe d'un rebouteur, barbier-chirurgien quelconque, un pauvre diable, tâcheron ou paysan, est assis sur une chaise dont l'un des montants supporte son chapeau de feutre. Le pied gauche repose sur un billot carré, les deux mains se joignent en anse sous le creux du jarret. La figure exprime la souffrance. Elle se traduit par le plissement du front et l'ouverture de la bouche qui laisse échapper des gémissements.

C'est que le maître du lieu, le chirurgien de campagne, est occupé à pratiquer sur le pied du patient une opération, bien simple d'ailleurs, et qui n'est autre qu'un pansement, l'enlèvement d'un emplâtre. Mais cette opération ne va pas toujours sans douleur, quelque soin qu'y mette le vieux praticien. C'est, en effet, un homme d'âge, tout voûté, d'aspect ridicule avec sa taille sous les bras, son nez volumineux, son menton de galoche et son béret enfoncé jusque sur les yeux. Près de lui, à terre, quelques instruments et, plus loin, le soulier éculé du voyageur.

Au deuxième plan, la maîtresse de céans assise devant un comptoir contemple la scène tout en faisant chauffer un nouvel emplâtre au-dessus d'un petit réchaud. Sa physionomie ne respire point la compassion, elle paraît furieuse et doit à coup sûr gourmander le patient en l'invitant à se taire. La gravure porte une légende peu charitable et qui semble dictée par cette mégère. « Chirurgien, dit-elle, brûle, taille, purge, soigne ; il faut que le patient apprenne par expérience que la médecine ne va pas sans douleur. »

Le tableau du musée de Munich est plus important et plus intéressant encore. Il n'est pas sans analogie avec le Teniers de Cassel ; dans les deux tableaux la scène est double ; au premier plan, le *pédicure*, plus loin le *barbier barbant*. Je n'insisterai pas sur les analogies qui existent, dans toutes ces œuvres, entre les poses des différents personnages. C'est toujours, à peu de

chose près, la même attitude. Je louerai ici le naturel du barbier qui incise la chair; moins grotesque que le précédent, le nez sur son ouvrage, il tient le bistouri le plus correctement du monde, « comme une plume à écrire ». Quant à la vieille qui fait encore chauffer l'emplâtre, sa figure n'est guère moins rébarbative, mais elle est distraite par un nouvel arrivant qui entr'ouvre la porte.

La pose du blessé diffère de celles que nous avons vues jusqu'ici. Son pied



FIG. 281. — LE PÉDICURE, PAR A. BRAUWER.
(Gravure de Corn Vischer, Cabinet des Estampes.)

gauche malade repose sur son genou droit. Et sa physionomie exprime la douleur sous une forme très différente de celle du tableau précédent. Les sourcils sont légèrement froncés. La bouche est entr'ouverte et les lèvres tendues en avant, circonscrivant l'orifice buccal arrondi, expriment une souffrance à demi contenue qui se répand en bruyants soupirs mais qui ne crie pas encore.

Le tableau du musée de Vienne se rapproche un peu plus du premier que nous avons étudié. Le pédicure est d'apparence plus cossue. Comme ceux de

Teniers, il porte le bonnet à fourrures et le petit tablier blanc. Le patient lève la tête en poussant cette fois les plus affreux gémissements. L'expression caricaturale y est plus accentuée. Quant à la vieille, elle découpe en ricanant un nouvel emplâtre avec des ciseaux, car nous assistons encore ici, non pas à une opération, mais à une simple scène de pansement.

Un quatrième personnage complète ici le trio habituel. Derrière le chirurgien, un brave paysan, courbé en avant, les deux mains appuyées sur son bâton, contemple la scène et sa physionomie exprime une compassion comique.

Le Dr Meige nous a fait connaître deux autres œuvres de Brauwer se rapportant aux pédicures : un tableau de Francfort-sur-le-Mein et un dessin du musée des Offices à Florence. Ils diffèrent notablement de ceux que nous venons d'étudier. Le premier est une scène de pansement, le second une opération, le grattage d'un cor. Toujours les trois mêmes personnages : l'opéré, l'opérateur, la vieille. Toujours ainsi la tendance au burlesque. Le barbier de Francfort-sur-le-Mein est « bien misérable et d'une laideur insigne avec ses petits yeux bridés, son gros nez épaté et sa mâchoire sans dents ». Quant à la vieille, elle est purement grotesque, louchant, brèche-dent, revêche et grognon.

Dans le dessin à la plume du musée des Offices représentant *un Pédicure*, le ridicule est moins marqué. Il effleure seulement le barbier brèche-dent et muni de grosses lunettes, mais dont l'attitude ne perd rien de son naturel et de son sérieux. Il est gravement occupé à racler probablement un cor sur le côté du gros orteil avec un court bistouri. Quant à la pose de l'opéré, elle est d'une fine observation. « Le corps renversé en arrière, les bras repliés contre la poitrine, les poings fermés, les doigts crispés, le rude villageois se raidit contre la douleur, fronçant les sourcils, fermant les yeux, pinçant les lèvres pour ne point crier. Sa mimique n'a rien de grotesque, car elle traduit un violent effort de volonté[1]. » La jambe droite se cache sous le fauteuil, mais la gauche demi-nue et demi-allongée est solidement maintenue au-dessus de la cheville par une vieille femme à la mine apitoyée.

Le musée du Louvre possède un petit tableau de Brauwer qui, pour n'être

1. Meige, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière.*

pas une scène de pédicure, n'en est pas moins intéressant. Il s'agit d'une



Hanfstaengl, phot.

FIG. 282. — UN MÉDECIN DE VILLAGE, PAR A. BRAUWER.

(Musée de Munich.)

opération sur l'épaule. Suivant sa coutume, Brauwer accentue le contraste entre le calme sans pitié de l'opérateur et la misère du malheureux patient. Ce dernier, en effet, tout recoquillé sur lui-même, pousse des cris lamentables.

Toute sa figure avec le front plissé, les yeux à demi fermés, la bouche démesurément ouverte, fait une horrible grimace, que le peintre a pris soin de placer bien en lumière, au point le plus éclairé de son tableau.

Ailleurs, Brauwer cherche l'effet comique dans la discordance qui existe entre les deux côtés de la figure. La bouche est asymétriquement ouverte et tirée de côté. Un œil est grand ouvert, l'autre fermé. Au musée de Munich, par exemple, le patient du tableau intitulé *le Médecin de Village* (Fig. 282) et qui subit une opération ou un pansement sur le bras droit, fait une grimace bien bizarre. Sur la moitié droite de la face, le sourcil froncé et abaissé en dedans, l'œil ouvert, la narine relevée, la lèvre supérieure soulevée donnent l'expression de la colère et du pleurer combinés. A gauche, avec l'œil entièrement fermé sous un sourcil abaissé, la narine et la commissure labiale tirées en bas, c'est le pleurer à chaudes larmes.

Semblable discordance s'observe sur la face du blessé du tableau de l'Institut Stœdel à Francfort-sur-le-Mein, mais avec une expression un peu différente[1].

Ce désaccord entre les deux moitiés du visage s'observe, en effet, dans la nature, mais bien rarement avec l'intensité qu'y a mise Brauwer et qui décèle à n'en pas douter l'intention caricaturale.

Un contemporain et un imitateur d'Adriaen Brauwer, Pieter Jansz Quast (1606-1647), a figuré plusieurs pédicures dans lesquels l'influence des maîtres dont nous venons de parler est manifeste (Fig. 283). Nous avons trouvé au Cabinet des Estampes une gravure de Jansz Quast qui représente l'un d'eux. Le chirurgien, un genou à terre, suivant la pose consacrée par les Teniers et Brauwer, incise profondément le cou-de-pied d'un malheureux qui serre les poings et souffre cruellement. Il est difficile de préciser le genre d'opération à laquelle il se livre, peut-être l'ouverture d'un abcès, mais l'instrument qu'il manœuvre avec la sûreté d'un praticien consommé est vraiment effrayant. C'est un long couteau à lame triangulaire à l'extrémité du manche duquel pend un grelot, symbole de l'intention satirique du peintre. Entre les deux, de nombreux spectateurs se penchent, prêtant à l'opération un intérêt divers, à terre une bouteille et une tête de mort.

1. Cité et figuré par le Dr Meige.

Le Dr Meige a signalé du même peintre un curieux tableau, aujourd'hui au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Il représente aussi *un Pédicure* traité d'une manière générale suivant la tradition que nous connaissons, mais en y joignant une note nouvelle qu'on s'étonne de trouver en la circonstance.

Là où Teniers et surtout Brauwer avaient vu matière à rire, Quast veut



FIG. 283. — UN PÉDICURE, PAR PIETER JANSZ QUAST.

(Gravure du Cabinet des Estampes.)

philosopher ou bien nous effrayer. Il semble que résonne dans sa toile comme l'écho du jugement dernier, car, par la porte ouverte, une singulière visiteuse pénètre dans l'officine. C'est la Mort sous la forme d'un squelette sonnant de la trompette. Ce hors-d'œuvre nous a tout l'air d'une mauvaise plaisanterie.

Un peintre d'une époque un peu postérieure, LUNDENS GERRIT (flor. vers

1660), a laissé un tableau qui se trouve aujourd'hui à Rome, dans la galerie Borghèse, et mérite d'être rapproché de certains dont nous venons de parler (Fig. 284). Il s'agit d'une opération sur l'épaule, où se retrouve la tradition des Teniers et de Brauwer. Quatre personnages seulement. Au milieu l'opéré, d'un côté l'opérateur, de l'autre la vieille comparse, et plus loin, dans l'ombre, le jeune aide occupé à préparer l'emplâtre.

Assis sur un siège un peu haut, face au spectateur, l'opéré fait le gros dos, rentrant la tête entre les épaules, dont l'une, la droite, complètement découverte, est le siège de l'opération. L'opérateur, debout, le pied droit relevé et solidement appuyé sur un banc, se livre froidement à sa besogne, sans se laisser arrêter par les plaintes du malheureux. Sa main droite, qui repose sur l'épaule de celui-ci, tient un instrument qu'il est difficile de définir, sonde ou bistouri. La nature de l'intervention chirurgicale à laquelle il se livre n'est pas plus facile à préciser. Est-ce une incision d'abcès? Est-ce le nettoyage ou le sondage d'une plaie? Peu importe, d'ailleurs. Nous remarquerons que, pas plus dans le tableau dont il s'agit que dans les autres opérations sur l'épaule ou sur diverses parties du corps, l'artiste n'a tenu à nous renseigner à ce sujet. Souvent même, le siège de l'opération est caché par la perspective. Il suffit au peintre d'indiquer qu'il y a opération douloureuse par la mimique des principaux acteurs qu'il met en scène, et son but est atteint. Mais il n'en est pas toujours ainsi, et dans certaines opérations sur la tête, par exemple, dont nous parlerons plus loin. l'indication fort nette de la nature de l'opération ajoute, ainsi que nous le verrons, à l'intérêt purement pittoresque de l'œuvre.

Pour l'instant, le tableau de Lundens appartient à cette série de scènes opératoires dans lesquelles la nature même de l'intervention chirurgicale reste indécise, laissant le champ ouvert à l'imagination du spectateur.

La lumière est disposée de telle sorte que tout l'intérêt se concentre sur le visage des principaux acteurs. Le chirurgien, bésicles sur le nez, d'une expression sérieuse et attentive, fait songer aux meilleurs Teniers. La vieille qui contemple l'opération, appuyée des deux mains sur un bâton, rappelle Brauwer, avec son menton de galoche et son nez volumineux. Il en est de même de la physionomie de l'opéré, dont l'expression revêt les caractères asymétriques signalés plus haut, bien qu'avec une intensité moindre.

Les sourcils sont froncés; l'œil gauche est fermé pendant que l'œil droit

s'ouvre sans exagération. La bouche s'arrondit comme chez l'opéré du pédicure de Munich. Par la vérité des attitudes et par la sincérité de l'exécution, cette œuvre conserve son intérêt, même à côté de celles dont manifestement elle s'inspire.



Anderson, phot

FIG. 284. — OPÉRATION CHIRURGICALE, PAR LUNDENS GERRIT.

(Galerie Borghèse, Rome.)

Je citerai encore un « chirurgien » du peintre graveur JEAN LINGELBACH (1622-1687 ?) parce qu'il jette une note nouvelle dans la tradition établie par les Teniers et les Brauwer (Fig. 285). L'officine est vaste et aérée ; si l'iguane est encore suspendu au plafond, si sur des tablettes accrochées

au mur nous voyons les bocaux, les flacons, pots à onguent, les plats à barbe, les ciseaux, couteaux et divers outils de la profession, nous ne retrouvons pas les meubles habituels; nous découvrons, au premier plan à gauche, un fourneau rond sur lequel repose un récipient surmonté d'une cornue qui nous prouve que le maître de céans est aussi quelque peu alchimiste.

Et les attitudes des personnages ne ressemblent pas à celles que nous avons vues chez les pédicures que nous avons étudiés plus haut.

Ici l'opérateur, bien assis dans une sorte de fauteuil formé par un tonneau à demi éventré, soutient d'une main la jambe du patient dont le pied repose sur une de ses cuisses, pendant que de l'autre main il retire doucement un emplâtre collé sur le tibia. Tout entier à sa besogne, son attitude très calme et pleine de naturel contraste avec la posture mouvementée du patient. Il faut croire que malgré tous les soins de l'homme de l'art, l'opération est douloureuse, car le malheureux n'y tient plus. Assis sur un modeste escabeau, il se renverse en arrière, agitant les bras, fermant le poing et frappant du pied le sol, la figure convulsée par la souffrance. Derrière eux, un second éclopé attend son tour avec résignation. Il a le bras en écharpe et la mâchoire entourée d'un linge.

Notre chirurgien est certainement un personnage important, sa tenue est soignée, il est coiffé d'une énorme toque et son pantalon collant a des crevés aux genoux. Les clients, d'ailleurs, ne sont pas les premiers venus; si celui qui subit l'opération porte à sa ceinture une escarcelle qui semble bien garnie, l'autre est coiffé d'un simple bonnet de fourrure. A n'en pas douter, le métier est bon et la profession lucrative.

Un certain nombre des tableaux qui représentent des opérations sur la tête ont une signification particulière que M. Meige a bien mise en valeur[1].

L'intervention du praticien s'y présente sous un aspect singulier qui demande quelques explications. Au surplus, l'examen d'un tableau de Jean Steen (vers 1626-1679) qui se trouve au musée Boijmans, à Rotterdam, et intitulé les *Pierres de tête*, suffira à nous renseigner (Fig. 286).

Dans une officine du genre de celles que nous ont montrées Teniers et Brauwer, les quatre personnages traditionnels composent le groupe du premier plan, mais leur rôle s'écarte notablement de ce qu'il a été jusqu'ici. L'opé-

1. *Les opérations sur la tête*, in *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1895, p. 228 et 291; 1898, p. 199 et 320; 1898, p. 170.

ration a lieu sur le derrière de la tête. Assis sur un fauteuil au dossier duquel ses bras sont attachés, le patient, poussé en avant par l'action du chirurgien qui, bésicles sur le nez, lui incise, avec un long bistouri, la région mastoïdienne, pousse des cris lamentables, sans toutefois apitoyer l'assistance. Cependant, l'opération est vraiment douloureuse, et l'incision pratiquée derrière l'oreille n'est point une feinte. Quel en est donc le but ? Ce n'est point une saignée. Car, dans le grand bassin d'étain que tient, tout à portée, la vieille commère, ce n'est point le sang qui s'accumule, mais une quantité de corps étrangers, de véritables pierres, que l'habile homme extrait de la tête du malheureux. C'est évidemment une maladie bien terrible qui a transformé son cerveau en une véritable carrière ; déjà un semblable bassin a été rempli ; il est à terre, aux pieds de l'infortuné, et ce n'est certainement pas encore fini ; des pierres, il y en a toujours. Et Jean Steen ne nous cache pas leur véritable provenance. Le jeune garçon, au lieu de faire chauffer son emplâtre, se tient derrière l'opérateur, un panier au bras rempli de cailloux, et dans lequel il puise le prétendu corps du délit — non sans s'esclaffer de rire — pour le faire passer subrepticement aux mains du chirurgien. Celui-ci serait bien malhabile s'il ne trouvait le moyen d'en simuler l'extraction douloureuse, et de le faire tomber dans le bassin sous les yeux du patient terrifié et affolé par la douleur. Opération chirurgicale qui n'est, en somme, qu'une jonglerie, dont le côté plaisant est accentué par le franc rire d'un spectateur placé derrière le groupe principal, et de toute une foule qui contemple la scène par la fenêtre ouverte.



FIG. 285. — UN CHIRURGIEN, PAR LINGELBACH.
(Gravure à la manière noire de Beckett, Cabinet des Estampes.)

Le Dr Meige n'a pas réuni moins d'une quinzaine d'œuvres d'artistes hollan-

dais ou flamands, qu'il croit pouvoir rattacher à la jonglerie des pierres de tête. Toutes ne sont pas aussi nettement démonstratives que le tableau de Rot-



FIG. 286. — L'OPÉRATEUR, PAR JAN STEEN.

(Musée Boijmans, à Rotterdam.)

terdam, dont nous venons de donner une description sommaire. Mais le plus grand nombre ne laissent prise à aucun doute.



FIG. 287 — LA VENTOUSEUSE, PAR CORNÉLIUS DUSART.

(Eau-forte.)



Certaines œuvres sont manifestement satiriques, presque caricaturales, comme deux gravures de Pierre Breughel, qui nous montrent le chirurgien-barbier de la ville dans son officine bien achalandée, et la sorcière de village sur des tréteaux en plein air, se livrer tous deux à cette lucrative tromperie. L'appareil dont s'entoure cette opération charlatanesque est bien fait pour frapper l'imagination des malheureux. Là, comme sur la plupart des tableaux consacrés par d'autres maîtres au même sujet, ils sont véritablement ligotés sur leurs sièges, et c'est avec d'énormes pinces que l'opérateur, l'incision une fois faite, extrait les fameuses pierres, source de tout le mal, soit du milieu du front, soit d'un autre endroit du crâne. Dans la gravure de Breughel, au-dessus des tréteaux de son charlatan femelle, se balance l'inscription suivante :

> *Vous, habitants de Mallegem, soyez bien d'accord;*
> *Moi, femme sorcière, je veux être aimée de vous.*
> *Pour vous guérir, j'arrive ici*
> *A votre service, avec mes aides, fièrement.*
> *Entrez librement, les grands et les humbles, venez sans retard,*
> *Avez-vous la guêpe dans la tête, ou est-ce que les pierres vous gênent ?*

Ces dernières paroles nous expliquent la raison de la vogue qu'ont eue ces simulacres d'opération. La guêpe de Hollande est devenue, chez nous, le hanneton. Quant aux pierres, tous les médecins savent que c'est sous cette image qu'un bon nombre d'aliénés lucides, de névropathes, de déséquilibrés, dépeignent les douleurs ou les sensations étranges qu'ils éprouvent dans la tête. Il était donc bien facile d'abuser de la crédulité de ces malheureux, en proposant de leur extraire le malencontreux caillou et d'assurer ainsi leur guérison. Des charlatans, de peu scrupuleux médicastres, ont dû voir là un moyen facile de lucre et ne l'ont certainement pas négligé. Mais la question mérite d'être examinée à un autre point de vue. Peut-être quelques-uns, je dirai même certainement quelques-uns de ces faux opérés, ont dû sortir vraiment guéris de cette épreuve sanglante et charlatanesque. Il ne serait même pas très difficile d'indiquer à quelle catégorie ils appartiennent. Ce sont évidemment tous ceux qui, de près ou de loin, souffrent de désordres nerveux qui sont sous la dépendance de l'hystérie, par opposition aux véritables aliénés. Ce sont ceux-là qui sont vraiment matière à miracles, ce sont ceux-là que la « foi guérit » et la

conviction qui, comme dans le cas actuel, naît d'une opération simulée, peut devenir la source de l'auto-suggestion curative.

Il ne faudrait pas rattacher toutes les opérations sur la tête à la série charlatanesque dont nous venons de parler. Parmi les tableaux que cite M. Meige, il en est quelques-uns qu'il n'admet, d'ailleurs, qu'avec de justes réserves, et qui peuvent aussi bien être interprétés dans le sens d'une opération sérieuse. C'est le cas du tableau de VAN HEMESSEN du musée du Prado à Madrid, de celui de Jean Steen, intitulé l'*Opérateur*, et qui se trouve au musée de Bruxelles ; de deux autres de Teniers : l'un au musée du Prado, à Madrid, dont nous avons parlé plus haut ; l'autre, dont M. Meige a trouvé la gravure signée Coelémans au musée de l'État, à Amsterdam ; il existe également une gravure du même tableau au Cabinet des Estampes, à Paris. Ce dernier spécimen, que nous avons eu sous les yeux, est accompagné de quatre vers qui ne laissent prise à aucun doute. Elle est intitulée l'*Opération inutile*. C'est une lithographie de Weber, au bas de laquelle on lit :

En faisant extirper de ton front les verrues
En vain, pauvre mari, tu voudrais et tu crois
Empêcher pour toujours qu'on ne te montre aux doigts,
Tu n'en seras pas moins reconnu dans nos rues.

Il faut compter, en effet, avec toutes les opérations réelles qui peuvent se faire sur le crâne, telles que ablations de tumeurs, kystes sébacés, loupes, etc., pansement des plaies du cuir chevelu, saignées des veines : la *préparate* au milieu du front, la *verra puppis* à l'occiput, les *temporales* aux tempes, les *auriculaires* derrière les oreilles, etc., etc.[1]. Il faut songer encore à toute cette série de scènes opératoires dont nous avons parlé, et dans lesquelles l'artiste s'est borné à indiquer l'idée générale d'une intervention chirurgicale douloureuse, sans juger bon de nous renseigner exactement sur la nature même de l'opération.

Pour terminer cette revue des scènes chirurgicales je choisirai dans l'œuvre d'un des élèves de Van Ostade, CORNÉLIUS DUSART (1660-1704), dont les eaux-fortes ne sont pas moins appréciées que les tableaux, deux gravures qui

1. Il n'y avait pas moins de quinze veines à la tête pouvant être saignées. Sur tout le corps on en comptait alors quarante-sept.



FIG. 288. — LE CHIRURGIEN, PAR CORNÉLIUS DUSART.

(Eau-forte.)



malgré leur côté burlesque reproduisent des opérations de petite chirurgie très finement observées.

La première (Fig. 287) nous montre la ventouseuse occupée à placer les ventouses sur le pied d'une commère pendant qu'un compagnon, que préoccupent peu les gémissements de la patiente, nous semble aiguiser la lancette destinée à faire les scarifications. Il porte la seringue à la ceinture, et est coiffé d'un panier d'osier dont le couvercle retombe sur l'épaule, pendant que la ventouseuse elle-même porte un entonnoir comme coiffure. Le panier d'osier du compère n'est autre que celui qui sert d'ordinaire de réceptacle à l'urinal.

La seconde gravure (Fig. 288) est consacrée à une opération chirurgicale plus élevée. Armé de la sonde cannelée, l'opérateur explore une plaie de la région du coude. Le patient, qui pousse les hauts cris, émeut de compassion une femme qui assiste à l'opération, mais ne trouble point le chirurgien dont le calme et le sang-froid sont admirablement rendus.

Le musée du Louvre possède du même artiste un dessin extrêmement soigné qui représente la commère, aide habituel du barbier-chirurgien, occupée à suppléer son maître dans l'autre partie de son métier. Elle promène le rasoir sur le menton démesurément long d'un client récalcitrant dont elle maintient les jambes en se mettant presque à cheval dessus.

Parmi les scènes de petite chirurgie qui ont inspiré les peintres flamands ou hollandais, il convient de faire une place aux œuvres qui représentent des opérations dentaires, car elles sont fort nombreuses. Un bon nombre font partie des scènes charlatanesques si fréquemment prises pour sujet de tableaux par ces artistes amoureux du pittoresque et du détail vécu. Il n'en est peut-être pas un qui n'ait peint son charlatan. Nous n'avons ici que l'embarras du choix. Mais nous saurons nous borner.

§ V. — LES ARRACHEURS DE DENTS[1]

Les gravures populaires consacrées aux charlatans extracteurs de molaires sont extrêmement nombreuses. Je rappellerai celle de Hans Burgkmair décrite

1. Depuis que ce livre est sous presse la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1900, p. 199, 296, 439, 558 et 658 a publié une étude plus complète et plus détaillée de mon élève et ami le Dr Meige, sur les *Arracheurs de dents*. Nous y renvoyons avec plaisir le lecteur, sans rien changer au présent article.

plus haut, et je me contenterai de donner ici, à titre d'exemple, une petite gravure sur bois du milieu du XVIe siècle, d'un excellent dessin et très typique (Fig. 289). La scène se passe sur la place publique où le charlatan a élevé ses tréteaux, au-dessus desquels flotte son enseigne, un parchemin imagé et garni de sceaux, un chapelet de dents. Sur les planches, des pots grands et petits, une grosse jarre, un ténia. Coiffé d'un bonnet de fourrure, le dentiste, homme vénérable avec sa longue barbe, arrache une dent à un soldat.



FIG. 289. — ARRACHEUR DE DENTS.
(Gravure du XVIe s., Cabinet des Estampes.)

Mais je passe rapidement sur ces représentations populaires pour aborder l'étude de quelques remarquables peintures que l'art hollandais ou flamand a consacrées à ce sujet.

Le musée du Louvre possède de GÉRARD DOW un *Arracheur de dents* d'un beau caractère (Fig. 290). Dans une officine noyée d'ombre, deux personnages seulement se détachent dans le rayon de lumière qui provient de l'unique et assez étroite ouverture. Assis dans un fauteuil, le patient, la tête fortement renversée en arrière, livre sa mâchoire à l'opérateur, qui vêtu d'une longue robe, coiffé d'une calotte ronde, paraît bien digne, en effet, de toute sa confiance, car ce n'est point un barbier besoigneux qui porterait de semblables vêtements. Il opère d'ailleurs avec toute la conscience et l'habileté désirables. Sur le devant, à terre, un panier d'œufs est probablement la rétribution de l'opération. A côté, le chapeau de paille et le bâton du paysan. Par le sérieux des personnages, par la belle lumière ambrée qui les baigne, par les ombres pleines de mystère qui les entourent, G. Dow a fait de cette scène vulgaire une œuvre sérieuse et forte qui s'éloigne de la plupart des scènes de ce genre dans lesquelles les artistes flamand et hollandais ont cherché surtout à mettre en relief le côté comique et plaisant.

Un autre « dentiste » de Gérard Dow, au musée de Dresde, est conçu dans un esprit différent. C'est une scène restreinte qui se passe dans l'ouverture d'une large fenêtre par laquelle les personnages sont vus jusqu'à mi-corps, de



FIG. 290. — L'ARRACHEUR DE DENTS, PAR GÉRARD DOW.

(Musée du Louvre.)

même que pour le médecin urologue du même peintre au musée de Vienne et suivant une coutume chère à plus d'un maître hollandais. La large baie laisse voir deux personnages qui occupent le premier plan. C'est le dentiste heureux, probablement le portrait de quelque praticien en renom qui vient de réussir son opération et sourit au spectateur en montrant une

dent qu'il tient délicatement entre l'index et le pouce de la main droite. D'un geste de triomphateur, il appuie sa main gauche sur la tête d'un jeune garçon à la figure encore toute contractée par la douleur, et qui, le doigt dans la bouche, montre l'endroit sensible. Si l'habile homme a l'air de nous dire : « Vous voyez, ce n'est pas plus difficile que ça », le regard éploré que nous jette le patient à la dérobée ajoute : « Mais ce n'est pas sans douleur. »

Sur le rebord de la fenêtre, une fiole, un plat à barbe, un parchemin muni d'un sceau. Dans l'intérieur de l'officine en partie masquée par des rideaux, on aperçoit un crocodile suspendu au plafond.

Au même musée, David Teniers le Jeune a également son *Dentiste*, vraisemblablement aussi un portrait. L'officine est assez nue, mais que le maître de céans est superbe et vénérable. Coiffé d'une toque de fourrure avec plume, le visage grave et enluminé, encadré d'une longue barbe blanche, il est assis plein de dignité, tout emmitouflé de fourrures, le poing droit sur la hanche, et montrant de la main gauche une dent fixée à l'extrémité d'un stylet. Près de lui, une table chargée de flacons variés et de pots d'onguent. Sur le rebord, près de deux molaires, l'instrument qu'au siècle suivant le chirurgien Garengeot devait perfectionner et auquel il attachait son nom. Derrière la table, un pauvre hère qui vient de subir l'opération accuse le contraste, comme dans le tableau précédent, entre la satisfaction du chirurgien et la douleur de la victime. Ici le malheureux patient se tient la mâchoire d'un air tout à fait piteux. Sans songer au bienfait de la délivrance, il est encore tout à la souffrance qui en a été le prix.

Sur une gravure du Cabinet des Estampes dont le sujet se rapproche beaucoup du tableau précédent, on lit l'inscription mirlitonesque suivante :

> La dent que vous voyez lui causa de la rage.
> Estant ostée reprend le patient courage.
> En luy faisant du mal, je lui ay fait du bien.
> On dit qu'après douleur, un bonheur en revient.

Cette gravure à la manière noire est signée de Jean van Bruggen.

Avec Adriaen van Ostade la note est plus franchement comique et son tableau du musée de Vienne, *le Dentiste*, reproduit toute une scène burlesque

(Fig. 291). C'est d'abord l'opéré qui gesticule et le barbier-chirurgien acharné à sa besogne. Près d'eux, bien en lumière, un personnage grotesque, sorte



Lœvy, phot.

FIG. 291. — LE DENTISTE, PAR VAN OSTADE.
(Musée de Vienne.)

de nain faisant office de servant, se gaudit des souffrances du malheureux. Sur la droite, un voisin appuyé sur un long bâton contemple la scène avec attention sans pouvoir réprimer le rire qui le gagne. Plus loin, des gamins se bousculent

en riant aux éclats. C'est à peine si, par contraste, nous découvrons derrière l'opéré, noyées dans l'ombre, deux figures apitoyées ; leurs larmes n'atténuent en rien l'hilarité féroce et grotesque qui domine la scène.

Brauwer a, au musée de Cassel, un *Arracheur de dents* qui mérite une mention spéciale (Fig. 292). C'est une peinture assez grossière et qui ressemble plutôt à une esquisse. Les personnages trapus sont sommairement dessinés,



Hanfstaengl, phot.

FIG. 292. — LE DENTISTE, PAR BRAUWER.

(Musée de Cassel.)

mais d'un accent plein de vérité, bien que la composition générale se rattache à la série des autres scènes opératoires du même maître que nous avons étudiées plus haut. Dans une très pauvre officine, aux murs nus et délabrés, quatre acteurs ; je ne parle pas d'un cinquième entièrement perdu dans l'ombre. L'opéré crispe les poings levés à la hauteur des épaules, dans un mouvement de douleur bien naturel et déjà reproduit par l'artiste dans ses autres œuvres. Assis, face au spectateur, il tourne la tête vers le chirurgien, ouvrant une

bouche énorme. Ce dernier ne semble point pratiquer une avulsion dentaire. Pendant qu'il maintient de sa main gauche la tête du patient, il plonge de la main droite dans la mâchoire visiblement tuméfiée de ce dernier un instrument qui semble bien être un bistouri. Ne s'agirait-il pas plutôt de l'ouverture d'un abcès? La chose est bien probable, mais n'a au fond d'intérêt qu'au point de vue de la technique opératoire dont l'importance est ici secondaire. Auprès d'eux, la vieille commère de tradition, les deux mains sous le tablier, contemple la scène en ricanant, et plus loin un aide prépare une drogue.

Je citerai encore, au milieu de beaucoup d'autres, deux œuvres fort importantes consacrées aux dentistes. L'une est de Théodore Rombouts (1597-1637), l'autre de Gérard van Honthorst (1590-1650).

La première, qui appartient au musée du Prado à Madrid, est un tableau long dans lequel les personnages vus jusqu'à mi-corps sont au nombre de neuf. Au milieu, l'opérateur, feutre mou à larges bords sur la tête, un collier de molaires au cou, se livre à une extraction difficile. Évidemment la molaire a dû résister déjà à plusieurs tentatives, ce qu'indiquent assez clairement le désordre des vêtements du client et le singulier manuel opératoire du chirurgien. Notre homme, à défaut d'habileté, a de l'entêtement. Ah! voilà une dent bien impertinente qui ne veut point se laisser faire. Il l'aura coûte que coûte, dût-il emporter la moitié de la mâchoire avec. Ce groupe très mouvementé contraste avec le calme des assistants, dont quelques-uns contemplent avec curiosité la scène pendant que d'autres dissertent sur le cas.

Le chirurgien de Van Honthorst est un homme plus habile, plus sûr de ses procédés. Il opère avec une méthode impeccable (Fig. 293).

Le tableau dans son ensemble est de proportions plus heureuses que le précédent. Également vus jusqu'à mi-corps, les personnages qui le composent, au nombre de sept, sont plus habilement groupés, et l'effet de lumière très saisissant qui éclaire la scène est bien l'œuvre de celui que les Italiens avaient surnommé *Gherardo della notte*, Gérard de la nuit.

Assis dans un fauteuil, son bâton entre les jambes, le patient renverse la tête en arrière, livrant à l'opérateur sa bouche grande ouverte. Celui-ci, placé derrière, saisit entre les mors d'un très court davier la canine droite de la mâchoire inférieure, pendant qu'il maintient la tête du patient de sa main gauche appliquée sur la joue. Aucun détail du manuel opératoire ne saurait

échapper à cause de la disposition choisie par le peintre et de la lumière concentrée en cet endroit. C'est sur la mâchoire, siège de l'opération, que va de suite l'œil du spectateur promptement et complètement renseigné, ce qui d'ailleurs ne nuit en rien au reste de la composition dont les diverses parties gardent leurs valeurs relatives. La face tout entière de l'opéré est d'une grande justesse d'expression avec le froncement douloureux des sourcils et du front et les yeux convulsés en haut. Les gestes des bras traduisent aussi la douleur ; la main gauche crispée presse avec force le bras du fauteuil, pendant que la droite, dans un mouvement instinctif heureusement arrêté par un des assistants, cherche à saisir la main de l'opérateur. Celui-ci, nous l'avons vu, opère avec sûreté, et son visage un peu contracté et souriant à la fois trahit l'effort uni à l'aisance. A droite, un jeune garçon tient une chandelle qui éclaire toute la scène, faisant office de réflecteur avec une main. Il connaît sûrement l'habileté du chirurgien, car son visage souriant n'exprime aucun émoi. A coup sûr c'est son aide habituel, car il s'acquitte de ses très importantes fonctions avec une sûreté dont aucun des autres assistants ne serait capable. Au nombre de quatre, groupés du côté gauche, leur mimique exprime des sentiments divers parmi lesquels l'étonnement et la compassion dominent. Celui du premier plan, courbé une main sur un genou, appuyé de l'autre sur son long bâton, nous montre son profil bien éclairé et sur lequel se peint en traits très véridiques le plus profond étonnement. L'assistant du fond, au contraire, a un rôle plus actif. Il se récrie en retenant la main de l'opéré. Enfin une tête de jeune homme, par sa mine sérieuse et apitoyée, contraste heureusement avec l'expression un peu outrée des autres personnages.

§ IV. — LA SAIGNÉE ET LES VENTOUSES

Je ne referai pas ici l'histoire de la saignée. On sait combien l'ancienne médecine en abusa. Dès le XIII[e] siècle la saignée était fort répandue ; mais c'est au XVII[e] siècle, avec Guy Patin, que cette pratique atteignit son apogée.

On saignait tout le monde et à tout propos, les gens bien portants pour les préserver de la maladie, les malades pour les guérir, les jeunes filles et les femmes enceintes, les tout jeunes enfants et les vieillards cacochymes ; et les saignées se répétaient dix fois, vingt fois, trente fois et même davantage dans



Hanfstaengl, phot.

FIG. 293. — LE DENTISTE, PAR GÉRARD VAN HONTHORST.

(Galerie de Dresde.)



le cours d'une maladie aiguë. Guy Patin raconte qu'un premier médecin du roi, M. Consinot, fut saigné, pour un rhumatisme chronique, soixante-quatre fois en huit mois.

Le roi même, Louis XIV, tombé malade à Mardick, était saigné neuf fois. Il avait alors vingt ans. Un jeune gentilhomme âgé de sept ans, atteint de pleurésie, fut saigné treize fois en quinze jours. Et c'est à la centaine que nous trouvons de semblables exemples dans les écrits des médecins du temps.

Malgré un usage ainsi répandu, l'Art, à notre connaissance du moins, n'a que rarement représenté la saignée. L'Art hollandais lui-même, si



FIG. 294. — VIGNETTES D'UNE PAGE DE CALENDRIER.
(Gravure allemande, anonyme, du XVe s.. Cabinet des Estampes.)

riche en scènes médicales, a pour ainsi dire évité de représenter l'opération elle-même. Nous verrons un tableau remarquable nous montrer les conséquences d'une saignée; sur un autre nous pourrons constater les instruments, la *poêlette* et les éponges, mais ils sont comme délaissés sur un coin de meuble. Il paraît bien probable cependant que, dans les très nombreuses scènes où les peintres hollandais ou flamands nous montrent les barbiers-chirurgiens à l'œuvre, un certain nombre sont consacrées à la saignée; mais dans les œuvres que nous avons eu l'occasion d'étudier aucun trait ne l'indique d'une façon positive.

Une exception doit être faite cependant pour quelques petites gravures hollandaises du XVIIe siècle que nous avons trouvées au Cabinet des Estampes et qui devaient être des illustrations d'ouvrages. Nous les citerons plus loin.

L'ancienne médecine avait d'étroits rapports avec l'astrologie. Dans l'Anatomie de Mundino [1], par exemple, on voit de belles planches représentant le corps humain avec les différents signes du Zodiaque dessinés sur ses diverses parties, car chaque segment du corps est sous la dépendance d'une constellation.

Le Bélier préside à la tête et à la face ; le Taureau, au cou ; les Gémeaux, aux bras et aux épaules, etc., etc.

Il s'ensuivait que les accidents, les maladies où les opérations empruntaient un caractère bénin ou grave à l'état du ciel au moment où ils se produisaient. Une blessure au bras, par exemple, devenait très dangereuse durant le temps que la lune passait sous le signe des Gémeaux : il fallait donc dans ces moments s'abstenir de toute saignée. On comprend alors l'importance que devait prendre la connaissance du calendrier dans la rédaction de toute ordonnance médicale. Et quand Louis XI octroie de nouveaux statuts aux barbiers, médecins et chirurgiens, il ordonne que chacun d'eux ait chez soi, en manière de *codex*, un calendrier de l'année [2].

C'est pourquoi il est très fréquent de trouver dans les calendriers du xve siècle des indications sur certaines opérations telles que la saignée, la pose des ventouses, etc., accompagnées d'images fort instructives.

Une gravure allemande anonyme du xve siècle [3], conservée au Cabinet des Estampes, est une page d'un calendrier de ce genre (Fig. 294). Nous voyons au bas quatre sujets représentés en quatre vignettes distinctes ; deux nous intéressent plus particulièrement ici : c'est la saignée et la pose des ventouses.

Ces petites gravures sont très sincères dans leur naïveté. La saignée, par exemple, est très exactement représentée. La patiente est assise et tient sur ses genoux le bassin dans lequel coule le sang qui sort en jet de la veine ouverte. Elle tient, de la main du côté opéré, l'extrémité d'un bâton qui pose à terre et qui remplit une double indication : il sert de point d'appui pour le sou-

1. MONTAGNA et MUNDINO, *Venise*, 1493. Cabinet des Estampes, Paris.

2. Ordonnance de janvier 1465. Dans les *Ordonnances royales*, t. XVI, p. 469 (cité par A. Franklin), *les Médecins*, p. 76.

3. *Catalogue de la réserve du Cabinet des Estampes*, par M. F. Courboin, bibliothécaire aux Estampes, 1900, n° 975, *fragment de Calendrier*. École allemande (xve siècle ?). Au bas se trouvent quatre sujets représentés de gauche à droite : un médecin saignant une femme ; un médecin visitant son malade ; un médecin posant des ventouses ; un semeur. Gravure sur bois.

tien du membre tout entier, en même temps que, par la pression dont il est l'objet, il fait refluer le sang des parties profondes vers la veine ouverte :

« Le baston qu'on met à la main du malade, écrivait le chirurgien Pierre Heurtault en 1622 (tant pour luy soutenir le bras que pour aider le coulement du sang en le contournant et serrant), doit estre rond, d'une moyenne grosseur, et aussi long qu'il aura besoin pour supporter le bras, selon les diverses situations que l'on fera tenir au malade [1]. »

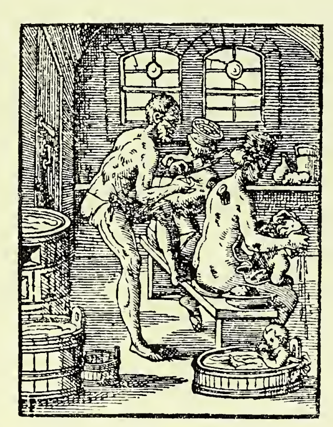


FIG. 295. — POSE DE VENTOUSES DANS UNE ÉTUVE.
(Gravure sur bois du XVI[e] s., Cabinet des Estampes.)

C'est une manœuvre encore usitée aujourd'hui, et tous les traités de petite chirurgie conseillent, en semblable occurrence, de placer dans la main du bras qui doit être saigné un objet quelconque, le plus souvent un petit rouleau de bandes, pour faciliter la contraction musculaire dont le but est d'activer le cours du sang en vidant les veines profondes.

Le chirurgien, près de la malade, serre avec sa main droite le bras opéré au-dessus du pli du coude pour comprimer les veines et arrêter le cours du sang, ou plus vraisemblablement il assure le lien mis préalablement à cet endroit pour remplir cet office. De l'autre main, il tient un bandage destiné à fermer la plaie lorsque l'opération sera terminée. Cette scène se passe dans l'intérieur d'une officine. Aux murs sont accrochés des instruments et sur une planchette sont rangés des pots de médicaments.

La pose des ventouses a lieu dans l'intérieur d'une étuve.

« Il était d'usage alors, dit A. Franklin, de se faire ventouser chaque fois que l'on se baignait [2] », et il cite Montaigne qui visita les bains de Bade en 1580 et rapporte que les baigneurs « s'y faisaient corneter (ventouser) et

1. A. FRANKLIN, *Variétés chirurgicales*, p. 26.
2. A. FRANKLIN, *Variétés chirurgicales*, p. 10.

seigner si fort que les deux beings publics semblaient parfois estre de pur sang ».

C'est à une scène de ce genre que nous assistons ici. Au milieu de la pièce deux patients nus sont assis, tournant leur dos sur lequel s'appliquent les ventouses. L'étuviste, également nu, se tient derrière eux. Il porte, de la main gauche, un objet qui semble bien être une petite lampe destinée à chauffer l'air de l'intérieur des petits récipients en verre pour les faire adhérer à la peau, suivant la coutume encore en usage aujourd'hui, pendant que, de la main droite, il les applique *loco dolenti*. Près de lui, un baquet rempli de ces petits appareils.



FIG. 296. — LA SAIGNÉE.

(Gravure du XVII[e] s., Cabinet des Estampes.)

Au fond un homme également nu est étendu sur un divan. Tous ces personnages sont coiffés d'une sorte de bonnet haut qui servait à contenir et à protéger les cheveux.

Je rapprocherai de cette curieuse estampe, une autre gravure sur bois du XV[e] siècle (?), conservée également au Cabinet des Estampes et consacrée au même sujet (Fig. 295). Peut-être cette petite gravure, aujourd'hui découpée, faisait-elle partie, comme la précédente, d'un calendrier? On voit également dans l'intérieur d'une étuve un ventouseur qui opère sur le dos de deux femmes nues assises et dont l'une tient entre ses genoux un enfant.

C'est le bain en famille. Sur le devant un bambin est plongé dans un baquet.

C'est également sur une page de calendrier que nous avons trouvé dans le bréviaire Grimani, conservé à la Bibliothèque Saint-Marc, à Venise, une miniature des plus intéressantes et qui est un document tout à fait remarquable, à tous les points de vue. Elle occupe le bas de la page consacrée au mois de septembre[1] (Fig. 3).

1. Le bréviaire Grimani est un manuscrit d'une grande valeur, orné d'un grand nombre de remarquables miniatures attribuées à plusieurs artistes flamands, parmi lesquels on cite

C'est une scène de petite chirurgie très finement interprétée. Elle se passe dans la boutique du chirurgien, ou mieux du barbier. L'opérateur, qui porte sa trousse à sa ceinture, s'apprête, la lancette à la main, à pratiquer la saignée. Il s'y prend de la bonne façon, et l'attention qu'il y apporte nous assure de la réussite de l'opération. Le patient, d'ailleurs, paraît peu inquiet; il lui abandonne son bras droit pendant que, de la main gauche, il tient lui-même le bassin destiné à recevoir le sang. On voit au-dessus du pli du coude le lien destiné à interrompre le cours du sang, et l'opéré serre de la main droite le gros bâton dont nous avons indiqué plus haut le double but.

Une petite gravure hollandaise de la première moitié du XVII[e] siècle (Cabinet des Estampes), sans avoir une valeur artistique comparable à la miniature dont nous venons de parler, nous retrace une scène analogue avec non moins de vérité. Ici le sang coule. Il jaillit loin de la veine ouverte dans un petit bassin que tient son aide.

L'opérée est une femme qui, selon l'usage, tient de la main du côté de la saignée une longue canne. Le chirurgien est derrière elle, surveillant l'opération. Aux murs une vitrine avec des instruments, une planchette avec des pots de médicaments.

Une seconde gravure de la même époque nous représente la saignée prati-

Memling. Il fut terminé en 1484. La miniature qui nous intéresse est ainsi décrite dans l'ouvrage de M. Antonio Perini :

« Au bas est représenté l'intérieur d'une pharmacie, garnie tout autour d'armoires et de buffets en noyer, sur lesquels sont divers ustensiles de cuivre ou dorés. Deux plats, l'un en faïence bleue. l'autre en cuivre, sont suspendus à la muraille du fond. Les fenêtres sont ornées d'écussons et d'armures coloriées. A gauche est un siège formé du bas d'un tonneau, dans lequel on a mis un coussin de velours cramoisi. Au milieu est assis, dans un siège semblable, un personnage venu pour se faire tirer du sang, conformément aux maximes de l'école de Salerne. Il porte un riche surtout, sorte de houppelande, brun clair doublé d'étoffe vert clair; par-dessous, un pourpoint orange chatoyant, et une chemise blanche. Les culottes sont rouges; sa coiffe orange, le chapeau ou berret qui la recouvre noir, avec une broche d'or. L'opérateur, en train de percer la veine, est vêtu d'une cotte ou tunique bleue, laissant passer les manches d'une veste orange. Les chausses sont lie de vin, son berret orange à reflets. Il a un essuie-main sur l'épaule. A sa ceinture de cuir noir, pend la trousse en peau de daim, à clous d'argent, où sont renfermés ses instruments.

« La porte de la pharmacie s'ouvre sur un petit enclos, où une paysanne trait une chèvre, animal dont il est bon, suivant les docteurs de Salerne, de boire le lait dans le mois de septembre. La femme a une robe bleu d'azur, une veste lie de vin, un tablier et un bonnet blancs. » (*Fac Simile delle miniature contente del Breviaro Grimani*, conservato nella biblioteca di S. Marco esegnito in fotografia Da Antonio Perini con illustrazioni Di Francesco Zanotto, Venezia MDCCCLX.I dallo stabilimento di A. Perini.)

quée sur un malade alité (Fig. 296). Le médecin près du lit tient le bras, d'où sort le jet de sang qui tombe dans la *poêlette* que tient un aide. L'opération a pour spectateurs une femme et un enfant.

Nous avons dit que nous n'avions point trouvé dans la peinture hollandaise d'œuvres marquantes consacrées à la saignée. Tout au plus croyons-nous reconnaître, dans le coin d'un tableau de Frans van Mieris le Vieux (1635-1681) qui représente une consultation, quelques accessoires, un bassin de cuivre, une éponge, un linge qui font partie de l'appareil de la saignée ; mais rien, dans le reste du tableau, ne nous indique que cette opération ait été ou va être pratiquée. La jeune malade, dans une pose langoureuse, abandonne sa main au vieux docteur qui lui tâte le pouls un peu du bout des doigts, pendant que de l'autre main l'index en l'air fait un geste de démonstration quelque peu prétentieux.

Toutefois si l'opération de saignée elle-même n'a guère été représentée, une de ses suites les plus fréquentes, la syncope, a trouvé deux maîtres pour la peindre avec la plus entière exactitude.

L'un d'eux est justement Frans van Mieris le Vieux dont nous venons de parler, le peintre des élégances néerlandaises qui s'est plu à mettre en scène les jolies malades vêtues de satin et de velours. La *Consultation*, du musée de Vienne, citée plus haut, est considérée comme une de ses meilleures toiles. Son tableau, au musée de Munich, nous montre une jeune femme renversée, dans la pose flaccide de l'évanouissement (Fig. 297). Elle est soutenue par une grosse commère. Plus loin un médecin, dans une attitude que nous avons déjà vue plusieurs fois bien exactement représentée, regarde l'urinal qu'il élève en l'air.

Il est vrai que rien ne nous dit ici que la saignée soit en cause. Il est, chez une jeune et jolie femme, bien d'autres causes de syncopes.

Mais un tableau de Van der Neer (1635 ou 1643-1703), à l'ancienne Pinacothèque de Munich, est plus explicite à cet égard (Fig. 298). La malade est également pâmée. Plusieurs personnes s'empressent autour d'elle. L'une approche de son visage un linge imprégné de fortes senteurs ; l'autre soutient le bras gauche et, sur ce bras, un tout petit bandage, appliqué au niveau du coude, nous révèle la cause de la pâmoison. Il n'y a pas de doute. La malade vient



Hanfstaengl, phot.

FIG. 297. — L'ÉVANOUISSEMENT, PAR VAN MIERIS.

(Musée de Munich.)



d'être saignée et le sang remplit encore un petit bassin posé à terre, sur la gauche du tableau, à côté d'une éponge.



Hanfstaengl, phot.

FIG. 298. — LA MALADE DE VAN DER NEER.
(Musée de Munich.)

L'application des ventouses que nous avons vue, dans quelques gravures signalées plus haut, devenir comme un accessoire de la balnéation et se faire

dans les étuves, avait également lieu dans d'autres circonstances. Elle était un moyen de calmer la douleur, d'opérer une dérivation salutaire des phénomènes congestifs, voire même de tirer du sang lorsque préalablement la peau avait été le siège de scarifications. Je rappellerai la gravure caricaturale et très expressive de C. DUSART dont il a été question plus haut, et dans laquelle nous voyons une vieille femme appliquer des ventouses sur le pied d'une commère.

Depuis les anciennes mirgesses, les femmes ont toujours joué un rôle dans la pratique médicale. Sans parler de l'importance des sages-femmes à une certaine époque, où un auteur sérieux discutait gravement de l'inconvenance pour les hommes d'accoucher les femmes[1], les soins aux malades, les pansements dans les hôpitaux, voire même les opérations de petite chirurgie, ont souvent été confiés à des femmes, et en particulier l'application des ventouses.

En Hollande la ventouseuse était appelée *Kopster*. Et c'est sous ce nom qu'est connu un très remarquable tableau d'un maître dont nous avons déjà eu l'occasion d'exalter le talent au sujet d'une de ses œuvres aujourd'hui au Louvre représentant une scène médicale, QUIRINGK BREKELENKAM. Cette dernière peinture ne le cède en rien à celle que nous avons déjà décrite (Fig. 299).

Le sujet qu'elle représente est également fait pour intéresser les médecins ; mais ce n'est plus l'homme de l'art lui-même qui entre ici en scène, comme dans le tableau du Louvre, c'est un de ses aides obscurs, modestes collaborateurs chargés d'exécuter les infimes opérations de la petite chirurgie. C'est une vieille femme qui applique des ventouses. M. H. Havard le cite dans son œuvre *L'Art et les Artistes hollandais* (t. IV, p. 124) sous ce titre : *la Malade*. La ventouse est appliquée sur le dos du poignet. Du sang qui coule nous fait supposer qu'il s'agit d'une saignée locale, obtenue au moyen de quelques scarifications préalables. La malade tout attentive n'en paraît pas autrement émue. Elle est vêtue de riches effets, une étoffe grossière posée sur ses genoux protège son costume, et c'est elle-même qui tient la cuvette au-dessous du poignet, siège de l'opération. La vieille ventouseuse s'acquitte de sa tâche avec conscience et gravité. A sa portée, se trouvent une bougie allumée et une jatte probablement remplie d'eau. Ces accessoires ont leur signification. La

1. HECQUET, *De l'indécence aux hommes d'accoucher les femmes*, etc. Paris, 1704.



FIG. 299. — LA VENTOUSEUSE, PAR QUIRINGK BREKELENKAM.

(Collection privée du Dr Bredius, à la Haye.)



bougie n'est point là pour éclairer la scène. C'est son pouvoir calorique qui est utilisé ici. L'on sait que les ventouses consistent en de petits gobelets de verre — et ceux dont on se sert aujourd'hui ne diffèrent point de ceux qu'emploie la ventouseuse de Brekelenkam — qu'un vide relatif fait à leur intérieur permet d'adhérer à la peau en l'aspirant pour ainsi dire. Or, ce vide est obtenu en chauffant l'intérieur de la ventouse maintenue au-dessus de la flamme. Aujourd'hui ce résultat est obtenu à l'aide d'une lampe à esprit de vin à longue tubu-



Alinari, phot.

FIG. 300. — LA NAISSANCE DE LA VIERGE, PAR DOMENICO GHIRLANDAJO.
(Église S. Maria Novella, Florence.)

lure ou à l'aide de petits fragments de ouate qu'on fait brûler à l'intérieur. Mais il est bien certain qu'avec l'aide d'une simple bougie les ventouseuses d'aujourd'hui, comme leur ancienne collègue des Pays-Bas, pourraient obtenir les mêmes résultats.

Avant de clore ce chapitre consacré aux « médecins et aux malades » et dans lequel je n'ai point la prétention d'avoir épuisé la matière, je voudrais dire deux mots seulement des nombreuses scènes de naissance, *Naissance de la Vierge*, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, etc., dont la peinture ou la sculpture nous retracent l'histoire. Toutes reproduisent le même thème et

sont traitées à peu près de la même façon. L'accouchée est dans son lit, assise ou bien accoudée sur son oreiller. Des servantes lui apportent des aliments ou des potions médicamenteuses. Au premier plan, des femmes lavent l'enfant dans un grand bassin pendant que d'autres font sécher des linges.

Une des plus connues et des plus remarquables est celle de DOMENICO GHIRLANDAJO (1449-1494) dans l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, et qui représente la naissance de la Vierge (Fig. 300). Je me contenterai de la citer, en y joignant un bas-relief d'ANDREA PISANO qui représente le même sujet et dont l'archaïsme n'exclut pas la vérité et le naturel des mouvements (Fig. 301). Enfin VERROCCHIO, dans un bas-relief tumulaire en marbre du musée National, à Florence, nous fait assister à cette scène terrible de la femme qui meurt en donnant la vie (Fig. 302). Il représente la femme de F. Tornabuoni succombant aux suites d'un accouchement. L'enfant entouré de bandelettes est sur les genoux d'une femme assise à terre auprès du lit. Et si la douleur qu'éprouvent les assistants se manifeste avec une violence quelque peu outrée, la malade est représentée dans une attitude affaissée très émouvante et pleine de vérité.



Brogi, phot.

FIG. 301. — NAISSANCE DE LA VIERGE, PAR ANDREA PISANO.

(Détail de la Porte du Baptistère. Florence.)

Un petit bas-relief d'ANDREA PISANO nous servira de transition pour passer au chapitre suivant, consacré à la représentation de la mort. Il figure d'une façon toute naïve et très touchante le moribond qui reçoit les derniers sacrements (Fig. 303). A le voir très calme, étendu sur son lit, recouvert jusqu'à la poitrine d'un drap aux plis rigides et bien tirés, les bras nus ramenés sur le devant du corps, il nous offre l'image de la mort du juste et nous rappelle les



Brogi, phot.

FIG. 302. — MORT DE LA FEMME DE F. TORNABUONI, PAR ANDREA VERROCCHIO.

(Bas-relief tumulaire en marbre, musée National, Florence.)

miniatures de la même époque qui figurent la douce mort du bienheureux Lazare, en opposition avec celle du mauvais riche qui expire dans d'affreuses convulsions.



Brogi, phot.

FIG. 303. — L'EXTRÊME-ONCTION, PAR ANDREA PISANO.

(Losange du campanile de Giotto, Florence.)



Brogi, phot.

FIG. 304. — JEUNE NIOBIDE MOURANT.

(Musée des Offices, Florence.)

CHAPITRE X

LES MORTS

Nous ne rechercherons pas ici sous quels traits divers l'Art, à différentes époques, a représenté le personnage symbolique de la Mort. Quelque intéressantes que puissent être ces recherches — qui nous montreraient les divergences les plus grandes, depuis le dieu Thanatos des Grecs, ministre de Jupiter, jusqu'aux hideux squelettes ou au décharné des temps modernes — elles s'écarteraient trop du plan de ce travail.

Ce n'est pas que l'anatomiste, dans un grand nombre de ces représentations macabres, ne puisse très utilement exercer son jugement et apporter à la critique d'art de précieuses indications. Il y a là, pensons-nous, matière à d'intéressantes recherches que nous espérons entreprendre plus tard et qui nous conduiront à examiner les décorations intérieures des cimetières en France et en Italie, ainsi que les livres consacrés aux danses des morts d'Holbein et de bien d'autres. Aujourd'hui, comme couronnement logique des études qui précèdent, nous bornerons nos investigations à la représentation artistique de l'individu mort, du cadavre. Après avoir examiné comment les artistes ont

reproduit, dans leurs œuvres, le corps humain en proie aux maladies et affligé des infirmités les plus variées, nous chercherons de quelle façon ils l'ont figuré atteint définitivement par la mort.

Nous avons trouvé là un vaste champ d'observations pleines d'intérêt.

Nous verrons comment l'Art, suivant les époques, a compris différemment la représentation du cadavre.

Nous le verrons, comme dans l'antiquité, reculer pour ainsi dire devant cette lugubre tâche, ne représenter la mort que rarement, discrètement, sans figurer jamais les ravages qu'elle laisse derrière elle, cherchant au contraire à parer de nouveaux charmes la dépouille d'un être chéri et transfigurant le cadavre. Nous verrons au contraire, au moyen âge et à la Renaissance, l'Art aborder résolument la funèbre réalité, et la représenter d'une main sûre et inexorable ; parfois même il ne reculera pas devant les plus horribles spectacles, et, dépassant pour ainsi dire les limites de la mort, il se complaira dans la peinture de ses répugnantes et inévitables conséquences, la pourriture et la putréfaction.

Les occasions n'ont pas manqué aux antiques de figurer la mort : il suffit de se rappeler toutes les fins célèbres qui ont pu tenter leur génie, morts de la mythologie ou des temps historiques. trépas infamants ou glorieux.

Dans l'art chrétien, les différentes scènes de la mort du Christ, la résurrection de Lazare, etc... sont des sujets maintes fois traités par les artistes, sans parler des œuvres inconnues à l'antiquité dans lesquelles le cadavre est représenté pour lui-même et devient le motif principal et parfois unique de la composition.

Nous serons obligés de faire un choix au milieu de ces trop nombreux documents.

Mais il est encore une autre série d'œuvres d'art non moins nombreuses, dans lesquelles la figure du mort tient le premier rang, et d'un plus haut intérêt pour nous parce que ce sont le plus souvent des portraits. Nous voulons parler des représentations funéraires, peintures, bas-reliefs, statues tombales, dont nous citerons un grand nombre de spécimens fort curieux.

L'antiquité doit nous arrêter tout d'abord. En dehors des œuvres destinées

aux monuments funéraires, sur lesquelles nous nous étendrons plus loin, les artistes de l'antiquité nous ont laissé un certain nombre de figures de personnages morts ou mourants. Nous ne pouvons nous dispenser de parler ici de ces derniers, bien que la mort soit l'objet unique de ce chapitre, parce qu'ils offrent avec les premiers de si grandes ressemblances, que dans plusieurs spécimens, l'hésitation est permise et qu'on peut se demander si le personnage mis en scène est bien mourant ou déjà trépassé. C'est dire que le mort de l'antiquité ne se présente pas sous des dehors lugubres ou repoussants et qu'il est encore bien près de la vie.

Étendu sur un lit[1] ou couché sur le sol, le mourant quitte la vie sans effort; sa fin n'inspire ni crainte ni terreur.

Nous ne voyons nulle part la maladie avec ses ravages. Tout sentiment violent paraît exclu de ces scènes de deuil. Une seule exception pourrait être faite pour le bas-relief, unique en son genre, qui représente sur une stèle conservée au musée central d'Athènes le vieillard Tolmidès, la tête appuyée sur la main, assistant à la mort de sa fille Plangon, qui, atteinte subitement par le mal, s'affaisse sur son lit entre les bras de ses compagnes.

Le plus souvent, en effet, le mourant succombe à une mort violente. L'artiste ne craint pas alors de montrer béante la blessure d'où s'échappe la vie mais qui laisse la beauté physique inaltérée. L'antiquité n'en a pas moins mis dans plusieurs des statues de mourants qu'elle nous a laissées, une grande intensité d'expression et une juste observation de la nature.

Quoi de plus émouvant et de plus vrai, par exemple, que la statue bien connue du *Gaulois mourant* de l'école de Pergame, aujourd'hui au musée du Capitole (Fig. 305)? Assis à terre, le tronc soulevé sur son bras droit, la tête tombante, le masque de la souffrance sur le visage, on sent dans toute l'attitude de ce corps atteint mortellement la lutte suprême contre l'envahissement

1. Tel est représenté Adonis mourant, sur un vase reproduit dans le *Bulletin archéologique napolitain*, anno VIII, t. IX (cité et reproduit par Duruy, par 533, t. II). Le moribond à demi étendu sur un lit relève les deux bras au-dessus de sa tête dans une pose pleine de calme et de sérénité, ainsi qu'il convient à un dieu.

Nous pouvons citer également le bas-relief du sarcophage d'Ostie, au musée de Vatican, représentant la *Mort d'Alceste, femme d'Admète*. La mourante assise sur un lit de parade, appuyée sur le coude gauche, abandonne sa main droite à un assistant. Un petit bas-relief antique du musée de Cluny nous montre une jeune fille mourante dont le spectacle est plein d'un charme doux et triste.

de la mort. Il est impossible de nous montrer avec plus de vérité et plus de mesure un si triste spectacle. Nous ajouterons que cette souffrance est bien humaine : c'est un barbare que l'artiste a représenté ; un dieu, un héros, un Grec même ne mourrait pas de cette façon.

Le musée de Naples possède la statue d'un guerrier gaulois blessé dans une attitude analogue. Elle peut faire l'objet des mêmes remarques.

Au même musée se trouve une statue équestre d'une *Amazone mourante* (Fig. 306). La guerrière est encore bien en selle, mais déjà la partie supérieure



Brogi, phot.

FIG. 305. — GLADIATEUR MOURANT.

(Musée du Capitole, Rome.)

du corps s'affaisse sur le côté, et la chute est imminente. La bouche entr'ouverte, les yeux déjà voilés, la tête retombe complètement sur l'épaule droite, dans un mouvement plein de grâce. Le bras droit pend inerte pendant que le gauche se soulève encore armé du bouclier.

Deux bas-reliefs du musée du Louvre, qui donnent tous deux la *Mort de Méléagre*, reproduisent avec une vérité parfaite l'anéantissement qui précède la mort. Étendu à plat sur le dos, le mourant, les deux bras allongés le long du corps, est complètement inerte. Une femme lui soulève la tête et approche de sa bouche un objet qui a été pris par certains pour un pavot ou une pièce de monnaie, et qui, suivant la remarque de M. Ravaisson, n'est autre qu'une pomme.

Parlerons-nous du fameux groupe de *Laocoon* pour donner un exemple de mort violente, accompagné du spectacle d'une grande douleur physique ? Nous nous contenterons de citer l'appréciation de Winckelmann, qui montre bien avec quelle mesure l'antiquité a su reproduire ces scènes pleines d'épouvante et de violence : « De même, dit Winckelmann, que la mer demeure calme dans sa profondeur quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi dans les figures grecques, au milieu même des passions, l'expression annonce encore une âme grande et rassie. Une telle âme est peinte sur le visage de Laocoon, au milieu des souffrances les plus cruelles ; la douleur qui se découvre dans tous les tendons et les muscles, et que la contraction pénible d'une partie de son corps nous fait presque partager, n'est mêlée d'aucune expression de rage sur les traits ou dans l'attitude entière. On n'entend point ici cet effroyable cri du Laocoon de Virgile ; l'ouverture de la bouche ne me permet pas de le supposer, elle indique plutôt un soupir d'angoisse étouffée. La douleur du corps et la grandeur d'âme sont réparties en forces égales dans toute la construction de la figure et sont pour ainsi dire balancées. Exprimer une si grande âme. c'est faire bien plus que de peindre seulement la belle nature. L'artiste a dû sentir en lui-même cette force d'esprit dont son marbre porte l'empreinte ; la Grèce vit plus d'une fois le philosophe et l'artiste réunis dans la même personne ; elle eut plus d'un Métrodore. La philosophie, chez elle, tendait la main à l'art et donnait aux corps de sa création des âmes supérieures. »

Ainsi que nous l'avons déjà dit. le mort de l'art antique a succombé à une mort violente. L'éternelle moissonneuse l'a fauché en pleine sève, et il conserve après le trépas les formes harmonieuses d'un corps sain et fort. Nous trouvons ce mort dans les peintures des anciens vases grecs, dans les bas-reliefs, aux frises des temples, dans les groupes ou dans les statues isolées. Partout il présente les mêmes caractères, il repose inerte dans une attitude variable, soit la face contre terre, soit étendu sur le dos ou sur le côté, les membres diversement placés. Le trait commun à toutes ces représentations est l'état de flaccidité du cadavre dont toutes les parties privées de mouvement n'obéissent plus qu'aux lois de la pesanteur. Les artistes de l'antiquité ont admirablement mis en valeur l'inertie d'un corps qui a perdu tous ressorts, mais dont les formes extérieures ont conservé leur plénitude, leur souplesse et leur harmonie.

Parfois, le mort a toute l'apparence du sommeil, et bien des fois l'attitude du cadavre ne manque ni de grâce ni de noblesse, comme si, avant de recevoir le coup fatal, l'homme, soucieux de sa mémoire, s'était arrangé pour bien mourir.

Nous n'avons qu'à puiser presque au hasard dans la riche production de l'art antique pour en donner des exemples.

Dans une scène peinte sur un vase, reproduite dans les *Monumenti dell' Instit. archeolo*, V, tav. XI, et intitulée la *Rançon d'Hector*, deux hommes portent le cadavre d'Hector, dont la tête qui retombe sur l'épaule et le bras pendant rendent bien l'image d'un corps privé de vie.

Nous rapprocherons de cette peinture un bas-relief romain du musée du Louvre, représentant le *Transport du corps d'Hector*. Le cadavre bien flaccide est porté par deux hommes. Les bras et la tête du mort retombent derrière l'épaule du porteur qui soutient le tronc.



Brogi, phot.

FIG. 306. — AMAZONE MOURANTE.
(Naples, musée National).

Les métopes du Parthénon retracent les *Combats des Centaures et des Lapithes*. Dans l'un d'eux un lapithe étendu sur le dos, les jambes à demi fléchies, a déjà rendu le dernier soupir.

Un bouclier de marbre en partie brisé, et qui a passé de la collection Strangford au musée Britannique, reproduit autour de la tête de la Gorgone le *Combat des Athéniens et des Amazones*. Ce fragment de bouclier est une des seules indications que l'on possède aujourd'hui sur le bouclier dont était armée la statue colossale d'Athéna Parthenos, le chef-d'œuvre disparu de Phidias. On y voit, au milieu de la foule des combattants, une des guerrières morte et foulée aux pieds. Elle est étendue sur le dos, la tête renversée en arrière, les jambes à demi fléchies, et un bras, le droit, relevé au-dessus de la tête dans un mouvement plein de grâce.

Dans le groupe de la Niobé, attribué à Praxitèle et qui se trouve aujour-

d'hui à la galerie des Offices, à Florence, on retrouve chez l'un des jeunes Niobides mourant, une attitude analogue à celle que nous venons de signaler (Fig. 304). Le *Massacre des Niobides*, qui succombent sous les traits de Diane et d'Apollon, se voit figuré dans plus d'un monument de la sculpture antique. Un sarcophage du Vatican[1], dont les bas-reliefs sont consacrés à cet épisode dramatique, nous intéresse plus particulièrement à cause du registre supérieur dans lequel l'artiste nous montre dix cadavres appuyés les uns contre les autres. Sur un fragment de sarcophage, également au musée du Vatican et qui représente *Oreste et les Érinnyes*, on voit au premier plan le cadavre de Clytemnestre étendue à terre, le torse légèrement soulevé, la tête renversée en arrière, près de l'autel du foyer d'Agamemnon, que le pédagogue arrache à sa base pour qu'il ne soit pas souillé de sang[2].

Le musée du Louvre possède un bas-relief romain relatif à la cérémonie de la conclamation, cérémonie pendant laquelle les amis et parents venaient reconnaître le mort, en faisant près du défunt grand bruit avec des instruments variés et en l'appelant à grands cris. Le défunt, penché de côté, les deux bras ramenés en avant, n'a rien de la lugubre réalité du trépas et semble endormi.

Enfin, nous citerons le groupe d'Ajax portant le cadavre d'Achille, conservé à Florence dans la Loggia dei Lanzi et bien connu sous le nom de *Pasquino* (Fig. 307), et les trois statues attribuées à l'école de Pergame, aujourd'hui au musée de Naples, et qui représentent un géant, une amazone et un Perse morts ; on peut y ajouter le jeune Gaulois ou Galate mort, du musée de Saint-Marc à Venise. Dans toutes ces œuvres nous retrouvons les caractères signalés plus haut.

Mais nous avons hâte d'aborder l'étude des monuments funéraires sur lesquels nous retrouverons la représentation du cadavre avec un accent plus vif de la réalité.

L'ensemble des peintures représentées sur les lécythes blancs antiques nous en fournit de précieux exemples, mais aucune ne montre le cadavre avec plus de réalité que le sujet de l'*Exposition du mort* (Fig. 308). « Ce n'est pas simplement, dit M. Pottier, une scène de deuil, une scène de

1. Musée Pio-Clem., galerie des Candélabres, n° 204.

2. La victime, par sa pose abandonnée et qui ne manque pas d'une certaine recherche, offre aussi bien l'image du sommeil que celle de la mort.

regrets que le défunt laisse après lui : c'est la peinture de la Mort même; et le personnage qui fait le centre de la composition n'est autre que le cadavre étendu sur son lit de parade, les yeux clos, la bouche entr'ouverte, dans l'attitude rigide des trépassés que le pinceau de l'artiste n'a pas craint de reproduire dans sa réalité lugubre. »

Dans les bas-reliefs funéraires des cippes ou des stèles, le mort est également, bien que très rarement, représenté, et il n'existe que dans la scène de la déposition au tombeau. Enfin, le convoi funèbre a été l'objet de représentations artistiques dans lesquelles le mort apparaît rigide, la face et le haut du corps découverts, ainsi qu'on le voit sur une plaque en terre cuite provenant d'un tombeau du Pirée et aujourd'hui dans la collection Belon, à Rouen. Néanmoins, il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que les représentations funéraires ne sont que rarement la reproduction réaliste des diverses scènes qui composaient les cérémonies des funérailles. Des motifs variés sont puisés dans l'existence du mort, souvenirs de vie terrestre, ou dans les divers événements qui l'attendent au lendemain de la mort, et sont comme l'initiation à la vie future [1].



Brogi, phot.

FIG. 307. — AJAX MOURANT.

(Florence, Loggia d'Lanzi.)

La préoccupation de reproduire sur le monument funéraire les traits du mort ne se montre pas avant l'époque gréco-romaine. Le sarcophage de Salo-

1. Ainsi, en outre de l'exposition du mort dont nous avons parlé, les peintures des lécythes blancs reproduisent les sujets suivants : *l'Offrande auprès de la stèle du mort et la lamentation, la Toilette funèbre, la Déposition au tombeau, Caron et la barque infernale.* Dans *l'Exposition du mort* seule, ainsi que nous l'avons dit, l'idée de la mort apparaît dans toute sa réalité, et le défunt est bien un cadavre. Mais dans les autres scènes le mort est transfiguré et vit déjà de la vie future.

Ainsi dans la scène de la toilette funèbre, nous voyons la morte, par exemple, y présider elle-même et y aider comme elle l'eût fait de son vivant. Même dans la scène qu'on désigne comme étant *la Déposition au tombeau*, le mort n'est pas un cadavre. « Ce n'est plus, dit M. Collignon, l'image de ce que voyaient les survivants et des rites qui frappaient les yeux de tous... c'est une interprétation de l'idée de la Mort dépouillée de ce qu'elle a de sombre

nique, conservé au musée du Louvre, se termine à la partie supérieure en une sorte de divan sur lequel deux personnages, deux époux, sont couchés, le buste à demi relevé, prenant point d'appui sur le coude gauche. Les têtes, plus finies que les autres parties, dont certaines ne sont qu'à l'état d'ébauche, représentent évidemment deux portraits. Il y a dans ce mausolée une influence manifeste de l'art étrusque dont nous devons dire quelques mots [1].

C'est par centaines que se comptent les couvercles de sarcophages étrusques en terre cuite représentant des personnages à demi couchés sur un lit. Le sarcophage de Cæré, au musée du Louvre, en est un magnifique exemple se rattachant à l'époque archaïque. Il nous montre le mari et sa femme à demi couchés comme pour un festin. Pour citer un autre spécimen également fort remarquable et appartenant à la belle période de l'art étrusque hellénisé, nous rappellerons le sarcophage de Chiusi, au musée de Florence; l'artiste nous y montre la défunte fort richement vêtue se livrant aux soins de sa toilette.

Le trait saillant que présentent ces œuvres de sculpture céramique étrusque, est le souci de la vérité individuelle. Ce sont des portraits que les artistes ont voulu représenter. « Ils n'ont qu'un dessein, dit M. J. Martha, ils veulent qu'on reconnaisse sûrement la personne dont ils font l'image, et n'omettent aucun des traits auxquels on pourra la reconnaître. Ils lui donnent ses vêtements et ses bijoux, mais s'ingénient surtout à reproduire les détails de sa physionomie. Les têtes sont toujours modelées avec un très grand soin et l'expression en est souvent vivante. En revanche, tout ce qui ne contribue pas directement au portrait est négligé. Le buste, par exemple, et les jambes sont traités tant bien que mal, sans le moindre souci de la vérité anatomique. La plupart des figures couchées sur les sarcophages sont ridiculement disproportionnées et plus ou

et traduite avec le goût le plus pur. » « En effet, ajoute M. Pottier, le contraste est frappant entre le sujet de la déposition et celui de l'exposition. Aussi l'auteur d'une récente étude sur Thanatos, M. C. Robert, a-t-il pensé que la peinture de la déposition était uniquement inspirée par des légendes poétiques qui étaient en honneur chez les Attiques. »

Au sujet des bas-reliefs représentés sur les stèles, nons ferons remarquer que l'artiste s'est surtout plu à représenter le mort avec ce qu'il aimait durant sa vie. On le voit, comme en son vivant, se livrant aux actions qui lui étaient familières : un homme joue avec son chien, une femme se livre aux soins de sa toilette, etc... ou bien déjà transfiguré, vivant déjà de la vie future, il est entraîné par le conducteur des âmes, assis au banquet funèbre, etc...

1. Nous pourrions citer également le sarcophage d'Alexandre Sévère et de Mammée, au musée du Capitole, et celui de Bathylle, affranchi d'Auguste, au même musée.

moins déhanchées[1]. » Nous ajouterons qu'elles ne représentent pas le personnage mort. Il y a cependant quelques exceptions; on peut voir, au Louvre, un certain nombre de petits sarcophages dont le couvercle représente le mort étendu rigide sur un lit de parade.

Les chambres funéraires des Étrusques étaient ornées de fresques murales. Une peinture de la Grotta del Morto, à Corneto, reproduit un sujet que nous ne pouvons passer sous silence. « On y voit les apprêts d'un ensevelissement. Un homme vient d'expirer : une jeune femme lui ferme les yeux et lui voile le visage, tandis que debout auprès du lit un autre de ses parents ramène sur les jambes du défunt l'extrémité d'une couverture. Plusieurs personnages entourent la couche funèbre et laissent éclater leur douleur, les bras levés en signe de désolation. » (J. Martha.) Cette peinture n'est pas sans offrir des analogies avec l'exposition du mort des lécythes grecs.



FIG. 308. — L'EXPOSITION DU MORT.
(Peinture sur un lécythe blanc, musée du Louvre.)

La sculpture romaine nous offre quelques exemples de statues tombales, dans le goût étrusque[2].

Mais le plus souvent, le portrait du défunt est un buste qui se détache du fond d'un médaillon porté en l'air par deux génies volants, deux victoires, deux centaures ou deux tritons. Un grand nombre de bustes et de statues représentant des personnages romains qui ornent nos musées étaient des sculptures funéraires et ont été trouvés dans les tombeaux ou dans les mausolées.

L'art chrétien n'a pas usé vis-à-vis de la représentation du cadavre de la même réserve que l'art antique, et l'étude à laquelle nous allons nous livrer maintenant va faire naître un contraste saisissant.

1. *L'Archéologie étrusque et romaine*, p. 66.

2. Le musée du Louvre en possède un spécimen fort beau portant le nº 341 du catalogue de M. W. Fröhner.

Toutefois, à ses débuts, l'art chrétien, qui prit naissance dans les catacombes, ne représente pas la mort. La peinture chrétienne revêt des formes symboliques ou allégoriques. Les sujets sont tirés du Nouveau et de l'Ancien Testament, et l'artiste y cherche surtout un enseignement moral qui, par les yeux, s'adresse à l'âme. « Si l'on rappelle sans cesse l'intervention salutaire du Christ, dit M. Bayet, on ne retrace jamais sa passion, non plus que les souffrances des martyrs [1]. »

Les sarcophages chrétiens du IV[e] et du V[e] siècle, dont le musée de Latran, à Rome, et le musée d'Arles, en France, offrent de si nombreux spécimens, sont décorés de bas-reliefs figurant également des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est beaucoup plus tard que l'on reproduisit les traits du défunt sur les tombeaux.

C'est dans ce dernier ordre de spécimens artistiques, dans les images tombales, que nous trouverons les documents les plus intéressants relatifs à la représentation du cadavre. Mais l'art chrétien devait trouver, dans l'histoire du Christ et des martyrs, bien d'autres occasions de représenter la mort. Sur la croix, les artistes nous ont montré le Christ, tantôt mourant, jetant au ciel son grand cri : *Consommatum est*, tantôt la tête pendante, ayant exhalé le dernier soupir. Mais dans la *Descente de croix*, dans la *Vierge pleurant sur le corps de son Fils*, dans la *Mise au tombeau*, sujets qui ont défrayé la peinture religieuse de plusieurs siècles, la représention du mort tient le premier rang. Nous ne saurions nous étendre longuement sur un sujet où l'abondance des documents devient un embarras et qui, par une voie détournée, ne nous conduirait à rien moins qu'à refaire l'histoire de l'art chrétien. Mais, sans sortir du domaine spécial où nous nous enfermons, il nous a paru utile de donner une rapide esquisse sur la façon dont le Christ mort a été représenté.

Au temps de la primitive Église, on voit la croix, mais sans le Christ. Au dire d'Émeric David, c'est Jean VII, Grec de naissance, élu pape en l'an 705, qui paraît avoir le premier consacré le *Crucifix* dans l'église de Saint-Pierre.

Il fit représenter ce sujet dans une chapelle dédiée à la Vierge. « On y voyait

1. Bayet, *Précis d'histoire de l'art*, p. 110.

Jésus vêtu d'une tunique qui descendait jusqu'aux talons; au pied de la croix étaient deux bourreaux, dont l'un perçait le corps du Sauveur d'un coup de



Mietkhe, phot.

FIG. 309. — LE CHRIST MORT, PAR VAN DER WEYDEN.

(Musée de Vienne.)

lance, et l'autre lui présentait une éponge imbibée de vinaigre; à sa droite était saint Jean, à sa gauche la Vierge, tous deux debout; le soleil et la lune se montraient dans les airs, comme pour être témoins du sacrifice de l'Homme-Dieu. Mais cet être divin ne paraissait point souffrir; sa tête était droite; ses yeux ouverts offraient en quelque sorte un emblème de son immortalité [1]...»

1. Éмеric David, *Histoire de la peinture au moyen âge*, p. 61.

« Le génie des Grecs, dit le même auteur, semblait se refuser à peindre Jésus-Christ, couronné d'épines, percé d'un coup de lance, épuisé par l'agonie. Les Latins eux-mêmes, qui connurent plus tôt que les Grecs ces peintures lugubres, paraissent ne les avoir adoptées qu'à regret. Longtemps encore, après avoir peint Jésus souffrant, ils le représentèrent sur la croix, jeune, sans barbe, inaccessible à la douleur, coiffé d'un bandeau royal, d'une mitre ou d'une tiare, et, quelquefois même, assis au milieu de ce bois mystérieux, comme sur un trône [1]. »

Un triptyque du Cabinet des médailles du XIe ou du XIIe siècle nous montre qu'à cette époque, ainsi que le fait remarquer M. Ch. Bayet [2], les artistes n'avaient pas encore imaginé de placer sur la croix un Christ amaigri dont les membres sont tordus par les convulsions de l'agonie; le corps à demi nu présente au contraire des proportions assez exactes et un modelé assez juste [3].

Le Christ, d'une effrayante maigreur, déformé par le jeûne et la souffrance, est le type qui a prévalu dans la suite. Bien rarement il est idéalisé, et souvent la peinture du cadavre est poussée jusqu'au réalisme. Il faut arriver aux XVe et XVIe siècles pour constater un retour aux anciennes traditions, et trouver dans les œuvres de la Renaissance italienne des tableaux dans lesquels l'artiste cherche à donner au Christ mort la beauté des formes que la Grèce donnait à ses dieux.

Dans cette longue série d'œuvres d'une valeur d'ailleurs bien inégale au point de vue de l'art, nous avons à relever plus d'un détail intéressant.

Parfois, le Christ mort est représenté alors que la rigidité musculaire a envahi tous les membres. Le cadavre roidi se tient tout d'une pièce, ainsi que

1. *Ibid.*, p. 32.

2. *L'Art byzantin*, p. 194.

3. Les exemples du Christ élevé sur la croix avec ses habillements sont nombreux parmi les monuments des VIIIe, IXe et Xe siècles.

Plus tard, au XIIe siècle, la tunique commence à s'écourter, les manches disparaissent, et la poitrine se montre à découvert. Enfin, au XIVe siècle, le Christ sur la croix n'a plus qu'un morceau d'étoffe autour des reins, et encore cette étoffe devient-elle une gaze légère dont la transparence ne masque point les formes du corps, ainsi qu'on peut le voir sur deux tableaux attribués à l'École française et conservés au musée du Louvre; mais cet usage n'a point prévalu, et les artistes ont ceint le corps du Christ d'un linge blanc, tel que nous le voyons dans les œuvres modernes.

Van der Veyden (vers 1400-1464) nous en montre deux exemples très finement observés, dans deux *Descentes de croix*, dont l'une est à Vienne (Fig. 309) et dont l'autre se voit au musée du Louvre.

Par contre, Rembrandt (1606-1669) nous représente le cadavre du Christ à



FIG. 310. — DESCENTE DE CROIX, PAR REMBRANDT.
(Musée de Munich.)

l'état de résolution la plus complète. Il est difficile d'accentuer avec plus de vigueur et de réalité que dans sa *Descente de croix* du musée de Munich (Fig. 310) cet état de flaccidité absolue du corps dont les muscles ont perdu toute leur tonicité.

Généralement, les artistes chrétiens ont saisi, avec une grande justesse, le

facies cadavérique. Le visage qui conserve après la mort l'empreinte de la souffrance, montre ses yeux caves et demi-clos, le nez effilé, les pommettes saillantes, les lèvres pendantes et la bouche entr'ouverte par la chute du maxillaire inférieur. J'en donnerai deux exemples empruntés à l'art italien (Fig. 311 et 312).

Rubens (1577-1660) a peint un Christ pleuré par les siens, conservé au musée de Vienne, qui mérite d'être cité (Fig. 313). C'est un Christ charnu, ainsi que le devait comporter la manière habituelle du maître anversois, et qui par là contraste avec le type généralement adopté. Mais la face, vue en raccourci, est un chef-d'œuvre d'observation délicate, d'un réalisme consciencieux. La bouche est béante, et l'œil gauche, entr'ouvert et vitreux, se voit dans l'ombre de la main de la sainte femme qui se dispose à abaisser la paupière. L'œil droit est déjà clos.



Brogi, phot.

FIG. 311. — TÊTE DU CHRIST EN CROIX, DE PISANO GIOVANNI.
(Église Saint-André, Pistoia.)

Mais de nombreux artistes ont renchéri encore sur le lugubre spectacle de la mort. L'expression de douleur s'est transformée en affreuse grimace, les plaies et les meurtrissures ont été multipliées à l'envi et de longues traînées sanglantes ont rayé le corps du divin crucifié. Le peintre espagnol Moralès (1509 ?-1586), surnommé « le divin », est célèbre par ses Christs sanglants et décharnés que la Mère de douleur arrose de ses larmes. Ses élèves, ou plutôt ses imitateurs, ont encore accentué ces tendances vers l'horrible dont l'exagération finit par toucher au grotesque.

L'école allemande a aussi ses Christs, copiés sur la nature. Aux stigmates de la mort, au détail des plaies, s'ajoute la vulgarité du type. Le crucifié de

Grünewald (1450-1530), du musée de Cassel, en est un exemple saisissant en même temps qu'une œuvre fort remarquable (Fig. 314).

Il existe du même peintre, au musée de Colmar, un Christ mort étendu sur une pierre et portant les marques de la flagellation. Le soin du détail est poussé jusqu'à l'indication de l'auréole inflammatoire qui se développe autour des petites plaies. Il est marqué en outre de teintes verdâtres qui marquent l'envahissement de la putréfaction.



Brogi, phot.

FIG. 312. — TÊTE DU CHRIST EN CROIX, DE BENEDETTO DA MONTELUPO.

(Église Saint-Laurent, Florence.)

Nous citerons encore pour mémoire le *Christ* du musée de Bâle de Holbein le Jeune (1497-1543), dont le corps, fortement teinté de verdâtre, porte également les premiers indices de la décomposition.

Raphael (1483-1520) a eu du Christ mort un concept plus noble, et, pour faire contraste, nous rappellerons un dessin du musée du Louvre, étude très soignée, représentant le *Christ mort*. Ici la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune héros; elle est sans barbe. Un autre dessin de Raphaël du musée des Offices, étude pour la *Mise au tombeau*, donne au Sauveur les mêmes apparences. Annibal Carrache (1560-1609) a suivi l'exemple de Raphaël, ainsi qu'on peut s'en rendre compte sur les deux tableaux du musée du Louvre : *le Christ mort sur les genoux de la Vierge* et *le Christ au tombeau*, et sur un autre du musée de Vienne (Fig. 315). Winckelmann cite trois autres tableaux dans lesquels le Christ mort offre les mêmes apparences[1].

1. « Le premier est à Naples au cabinet Farnèse, le second se trouve à Rome à San Francesco de Ripa et le troisième est également à Rome, dans la chapelle du palais Pamphili. » *Histoire de l'art*, p. 394.

Mais c'est surtout dans les représentations funéraires que nous trouverons des figures du mort tout particulièrement intéressantes.

A partir de la période ogivale, l'usage de représenter le défunt, soit sculpté en relief, soit gravé au trait, est très fréquent.

Les statues tombales représentent ordinairement le défunt couché sur la pierre qui recouvre le tombeau, revêtu de ses plus beaux habits, portant



Mietkhe, phot.

FIG. 313. — LE CHRIST PLEURÉ PAR LES SIENS, PAR RUBENS.
(Musée de Vienne.)

les insignes de sa profession. Mais ce n'est point là le plus souvent une image inspirée de la réalité, et l'artiste, par un artifice de génie, a trouvé le moyen de représenter la mort sans horreur et avec le ressouvenir de la vie. Il existe, en effet, toute une série de ces portraits tumulaires qui ne sont ni l'image du cadavre, ni le portrait du vivant, mais qui tiennent à la fois de l'un et de l'autre. C'est la mort par la raideur de l'attitude, par la position horizontale avec le coussin sur lequel repose la tête ; c'est la vie béate, qui attend le juste, par l'expression du visage qui est souriant, par le geste qui



Hanfstaengl, phot.

FIG. 314. — LE CHRIST EN CROIX, PAR GRÜNEWALD.

(Musée de Cassel.)



est celui de la prière, les mains jointes ramenées sur le devant de la poitrine. C'est ainsi que sont représentés, par exemple, Philippe, frère de saint Louis, et Louis, son fils aîné, sur les pierres tumulaires de l'ancienne abbaye de Royaumont. On peut même remarquer, sur ces deux statues, que les membres inférieurs ne sont point raides et qu'un genou est légèrement fléchi, comme si le personnage qu'elles représentent était debout.



Mietkhe, phot.

FIG. 315. — PIETA, PAR A. CARRACHE.

(Musée du Belvédère. Vienne.)

Mais ces derniers caractères sont encore plus accentués sur une statue tombale de l'abbaye de Saint-Denis, représentant Constance, femme de Robert le Pieux. L'aspect est tout à fait celui d'une personne debout. L'attitude est gracieuse, hanchée à droite, sans raideur. La face est souriante. La main droite est ramenée sur la poitrine, la main gauche tient un livre. N'était le petit coussin qui soutient la tête, on pourrait croire que la statue a été primitivement faite pour rester verticale et non couchée sur le tombeau.

Les yeux ouverts de ces statues sont, suivant l'usage antique grec, sans pupille marquée. Mais il en est quelques-unes où l'iris est dessiné avec soin,

et où le trou pupillaire ajoute à l'expression du visage. Corps raidis et immobiles, chez lesquels toute la vie paraît s'être concentrée dans le regard.

Les monuments que nous venons de citer, et qui se font remarquer par l'impression vivante du visage et le mouvement de l'attitude, sont du XIIIe siècle, pendant lequel il semble que cette coutume ait prédominé. Toutefois nous en pourrions également citer de nombreux exemples appartenant aux siècles suivants[1].

D'autres statues tombales nous montrent une conception un peu différente de l'image de la mort. Le défunt, toujours revêtu de ses habits, a une attitude plus roide, et la face avec les yeux fermés ainsi que le calme répandu sur les traits impassibles offrent toutes les apparences d'un sommeil profond plein de noblesse et de sérénité. Nous citerons comme exemple la statue tombale de Guillaume de Chanac, évêque de Paris, provenant de l'abbaye de Saint-Victor (XIVe siècle), actuellement au musée du Louvre, celle de Agnolo-Acciajuoli à Florence (Fig. 316), de Donatello (XVe siècle), celle de Ilario del Caretto, au Dôme de Lucques, par Jacopo della Guercia (XVe siècle), celles de Louis de Poucher et de Roberte Legendre, auteur inconnu, au Louvre (première moitié du XVIe siècle), celle de Gaston de Foix par le Bambaja, au musée archéologique de Milan (XVIe siècle), celles de François II, duc de Bretagne, et de Marguerite de Foix, par Michel Colomb, à la cathédrale de Nantes (XVIe siècle), etc.

A côté de ces portraits plus ou moins idéalisés, il nous faut placer une autre série de statues tombales dans lesquelles l'image du défunt est reproduite avec plus de réalisme. La face porte l'empreinte des ravages de la mort. Les yeux sont caves, les tempes et les joues amaigries. Sous le vêtement, le corps rigide se dessine, montrant à découvert les extrémités crispées; les mains laissées sur le côté du corps ou ramenées sur le devant n'ont plus le geste de la prière. Le tombeau de saint Étienne dans l'église d'Aubazine (Corrèze), de la fin du XIIIe siècle, est à notre connaissance un des plus anciens spécimens de ce genre[2].

1. Par exemple la dalle funéraire de Jeannes Poncius et de Sivilebra Rubea (musée du Louvre), exécutée en 1524, appartient à cette catégorie.

2. Nous citerons aussi le bronze de Marino Soccino, par Vecchietta, au musée National de

Enfin, il est un dernier groupe d'images tombales qui appartient au xve et au xvie siècle, et dans lesquelles la mort se montre à découvert dans ce qu'elle a de plus lugubre et parfois de plus horrible. C'est la peinture exacte du cadavre nu, depuis les premières heures qui suivent la mort, jusqu'aux époques plus éloignées où la dissolution s'opère et où la putréfaction se montre dans toute son horreur. Il s'est établi, vers cette époque, pour l'érection des mausolées des grands personnages, une coutume à laquelle nous devons les représentations fastueuses dont il s'agit. Dans les parties supérieures du monument, le défunt est figuré vivant, en costume d'apparat, souvent à genoux en prières; d'autres fois, si c'est un guerrier, armé de pied en cap, monté sur son cheval de bataille.



Brogi, phot.

FIG. 316. — TOMBEAU D'AGNOLO-ACCIAJUOLI, PAR DONATELLO. (Florence.)

Puis, par contraste, comme pour servir d'enseignement aux grands de la terre et de consolation aux pauvres et aux déshérités, le grand seigneur, roi ou prince, le guerrier redoutable est montré alors que la grande niveleuse a passé, dépouillé de tout, nu, tel que la mort l'a fait, exposé « gisant » sur la pierre de son tombeau.

Le sculpteur a traduit en marbre ces vers célèbres d'un grand poète de l'époque :

> Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
> Font encore les vaines,
> Ils sont mangés de vers.

La plupart de ces statues de « gisants » appartiennent à l'école française. Mais avant d'en entreprendre l'étude, il nous semble utile de dire quelques

Florence (xve siècle), le tombeau de Benozzo Federighi, évêque de Fiesole, par Luca della Robbia, dans l'église San Francesco di Paolo, près Florence (xve siècle), etc., etc.

mots sur la morphologie du cadavre. Le haut intérêt des œuvres d'art dont il nous reste à parler est notre excuse pour les détails techniques.

Le facies des mourants a été décrit par Hippocrate : « Front ridé et aride, yeux caves, nez pointu, lèvres bordées d'une couleur noirâtre, tempes affaissées, creuses et ridées ; oreilles retirées par en haut, lèvres pendantes, pommettes enfoncées, menton ridé et racorni, peau sèche et livide ou plombée, poils des narines et des cils parsemés d'une sorte de poussière d'un blanc terne, visage parfois contourné et méconnaissable. » Tels sont les traits qui composent le facies des mourants et qu'en raison de la célèbre description qui précède, on a désigné sous le nom de *facies hippocratique*. La mort y ajoute les signes suivants : les téguments prennent une teinte jaunâtre, couleur de cire, les muscles s'affaissent, le nez s'effile encore, les lèvres tombent et blanchissent, les paupières demeurent entr'ouvertes, la pupille se dilate, la cornée se ternit et la mâchoire inférieure s'abaisse, laissant la bouche légèrement béante. L'expression faciale varie : chez certains morts elle est sereine ; chez d'autres, elle exprime la souffrance ou bien la stupeur, l'hébétude.

On a vu l'expression du courage, les angoisses du désespoir persister après la mort.

La pâleur des téguments est due à ce que les capillaires, après la dernière impulsion cardiaque, se vident et ne se remplissent plus. Les veines superficielles s'affaissent et leur saillie est nulle ou à peu près, une ligne bleuâtre marque leur trajet. Des traces de cyanoses partielles peuvent exister sur diverses régions. Les parties sur lesquelles repose le corps, le dos, les fesses, le mollet, sont blanches et aplaties. Enfin, vers la cinquième heure, apparaissent, dans les régions déclives, des taches rougeâtres de forme irrégulière, phénomènes constants et qui constituent les lividités cadavériques ; enfin, plus tard, la coloration verdâtre de la putréfaction commence autour de l'abdomen.

L'attitude du cadavre est déterminée par le genre de mort, et par la situation du corps aux derniers instants de la vie. Elle peut donc varier beaucoup ; la plus fréquente est le décubitus dorsal avec demi-flexion des membres, et la tête inclinée sur le côté ou droite et maintenue dans cette position par la rigidité cadavérique qui modifie d'ailleurs l'attitude molle et flaccide des

premières heures. En effet, les traits sont moins affaissés, comme si les muscles avaient repris, en partie, leur tonicité. La mâchoire inférieure se rapproche un peu sans que, cependant, la bouche se ferme tout à fait. La flexion des membres s'accuse un peu plus. Les doigts sont légèrement crispés, le pouce souvent placé dans la paume de la main. Les pieds, souvent droits, présentent presque toujours une inflexion qui accuse la voûte plantaire, les orteils sont rétractés et leurs tendons font saillie sous la peau.

La rigidité cadavérique, qui se montre entre six et douze heures après la mort pour cesser au bout de trente-six ou quarante-huit heures, envahit progressivement tout le corps, qui bientôt devient raide des pieds à la tête. C'est alors qu'on voit les muscles se dessiner très nettement sous la peau, les tendons faire saillie, comme s'ils entraient en contraction; mais, suivant la remarque de Louis, « les muscles qui servent aux actions contraires sont dans le même état et il n'y a aucune marque à laquelle on puisse juger qu'un d'eux est dans une action forcée ».

Les saillies osseuses sont très accusées, mais elles augmentent encore lorsque la rigidité a disparu, à cause de la mollesse du muscle qui obéit à la pesanteur et s'affaisse davantage. Les côtes font des reliefs inusités. Le ventre, qui est souvent rétracté, au point que la paroi abdominale s'applique contre la colonne vertébrale, se trouve limité en haut par les saillies exagérées des rebords costaux et en bas par celles du pubis et des os iliaques. Aux membres inférieurs, les trochanters, la rotule, le tibia dans toute son étendue se dessinent vigoureusement sous la peau.

Pour compléter ces détails morphologiques, nous rappellerons la rareté des cordons veineux superficiels que nous avons déjà indiquée, et nous signalerons la présence des replis cutanés à l'abdomen, autour des grandes articulations, et qui sont la conséquence de la perte de l'élasticité de la peau.

La putréfaction est annoncée par une teinte verdâtre qui se montre d'abord sur l'abdomen pour envahir toutes les parties du corps avec des nuances variées de bleu, de vert, de rouge sombre ou de brun noirâtre. La dissolution commence. Les formes extérieures s'affaissent, les détails morphologiques disparaissent sous l'influence du ramollissement des tissus et du développement des gaz. C'est alors qu'on voit le gonflement exagéré de l'abdomen et la bouffissure de tout le corps. A un degré plus avancé, celui de la fonte putride,

de larges érosions se forment à la surface du corps, les cavités s'ouvrent, des larves d'insectes, qui se montrent d'ailleurs beaucoup plus tôt, grouillent dans les profondeurs. Les vers du tombeau ne sont pas en effet un préjugé populaire. M. Mégnin, dans une récente communication à l'Académie des sciences, a montré que les *vers du tombeau* étaient des larves d'insectes (diptères, coléoptères, lépidoptères, arachnides) qui proviennent des œufs déposés sur le cadavre. Le dépôt de ces œufs par ces insectes varie depuis quelques minutes jusqu'à deux ou trois ans après la mort, et l'on peut se demander comment ces insectes peuvent arriver sur des cadavres placés dans les bières et ensevelis à deux mètres de profondeur. Il n'en est pas moins vrai qu'ils y pénètrent, ainsi que l'a constaté M. Mégnin, et nous n'aurons pas lieu d'être surpris lorsque nous verrons un peintre espagnol nous montrer des coléoptères sur des cadavres en putréfaction.

Enfin, dans certaines conditions exceptionnelles, parmi lesquelles la nature du terrain doit jouer un certain rôle, il se produit une dessiccation du corps, véritable momification soit de quelques parties, soit du cadavre tout entier.

Nombre des traits réalistes, sur lesquels nous venons d'insister, ont été représentés par les artistes dans les œuvres d'art dont il nous reste à parler.

En terminant cet exposé je voudrais revenir sur quelques indices signalés déjà et qui dépendent de l'arrêt de la circulation du sang, parce qu'ils ont au point de vue de la morphologie du cadavre une grande importance. Je veux parler de la pâleur subite des téguments qui suit la dernière pulsation cardiaque et de l'affaissement presque complet des saillies veineuses.

La raison de ces deux phénomènes est facile à donner. La coloration rose de la peau est due à la présence du sang dans le très fin réseau des vaisseaux capillaires dans lequel il est incessamment projeté par les pulsations cardiaques et par l'élasticité artérielle. Au moment où cessent ces actions essentiellement vitales, le sang fuit des capillaires et n'y arrive plus. La peau prend cette teinte caractéristique qui est la pâleur de la mort. La peau d'un cadavre ne contient plus de sang, elle ne saigne pas si on la coupe. Où le sang s'est-il donc réfugié ? Il est dans l'immense réservoir que constitue l'arbre veineux tout entier. Les artères ne contiennent pas de sang.

Mais comment se fait-il alors que les veines du cadavre ne paraissent pas gonflées comme à l'état de vie puisqu'elles contiennent encore du sang ? Le

réseau veineux peut, en effet, apparaître en certains points sous l'aspect de légères traînées bleuâtres dues à la coloration noirâtre du sang. Mais loin de correspondre à des cordons saillants, elles sont plutôt marquées par une légère dépression. Et la raison en est la suivante. La saillie des veines, sur le vivant, est un phénomène essentiellement actif. Il est dû à l'augmentation de la ten-



Brogi, phot.

FIG. 317. — CHRIST MORT, PAR GIOVANNI BELLINI.

(Milan. Académie des B.-A.)

sion du sang dans les veines, laquelle résulte d'un obstacle apporté à la circulation veineuse, soit par la pesanteur, soit par la contraction musculaire, soit par une action extérieure comme la présence d'un lien circulaire sur un membre, pendant que les actions continues cardiaque et artérielle déterminent toujours, au travers des capillaires, un nouvel apport sanguin. Lorsque nous laissons pendre notre main, par exemple, nous la voyons bientôt violette et sillonnée de gros cordons veineux. Pour les raisons dites plus haut, semblable phénomène ne saurait s'observer sur le cadavre.

Les artistes ont parfois négligé ces détails qui, pour minimes qu'ils soient, ont cependant leur importance puisqu'ils impliquent contradiction. Ils ont généralement très bien représenté la pâleur des téguments, et même, ainsi que je l'ai déjà indiqué, les teintes verdâtres de la putréfaction. Mais ils ont souvent trop marqué la présence des cordons veineux, surtout dans les membres déclives : ce qui s'explique bien facilement si nous songeons que le modèle vivant qui posait devant l'artiste présentait sûrement ce gonflement veineux; mais ce ne saurait être une excuse. Il me suffira de donner quelques exemples.

Nous trouvons ce défaut sur le *Christ* de Rubens, au musée du Louvre, sur celui de Bernardino Campi au même musée. Le Titien, dans sa *Mise au tombeau* du Salon carré n'y échappe pas. Mais l'exemple le plus curieux à ce sujet est celui que nous offre le *Christ* (Musée du Louvre) de MARCO PALMEZZANO (vers 1456, peignait encore en 1537) qui nous montre sur les deux bras de gros cordons veineux dessinés avec beaucoup d'exactitude, en particulier au niveau du pli du coude où les veines de la saignée apparaissent très nettement. Tout le corps n'en est pas moins exsangue, teinté d'un jaune verdâtre caractéristique.

Le même défaut se trouve sur le très remarquable *Christ mort* de GIOVANNI BELLINI (1428-1516), à l'Académie des beaux-arts de Milan (Fig. 317). Les bras qui retombent inertes sont sillonnés de réseaux veineux bien marqués.

Michel-Ange lui-même nous montre sur les membres du Christ mort, dont la flaccidité est admirablement rendue, des cordons veineux saillants qui ne peuvent appartenir qu'à un vivant. Comment nous étonner après un exemple venu de si haut, si nous constatons les mêmes tendances sur les très remarquables statues représentant des cadavres que nous étudierons plus loin. Quoi qu'il en soit, dans les œuvres d'art dont il nous reste à parler maintenant, nous verrons que les artistes ont su représenter un grand nombre de traits d'une lugubre et saisissante réalité.

M. E. Muntz, bibliothécaire de l'École des beaux-arts, nous a signalé un spécimen de « gisant » remontant aux premières années du XVe siècle, et fort curieux pour l'époque. Il s'agit d'un fragment du tombeau du cardinal de Lagrange, conservé au musée d'Avignon (Fig. 318). Ce morceau de sculpture, vraiment remarquable, nous montre le cadavre du cardinal, nu, étendu sur son

lineeul dont les plis sont ramenés sur l'une des cuisses. La mort est ancienne, et l'artiste a représenté avec beaucoup de vérité et une science anatomique indiscutable cette variété de putréfaction sèche dont nous parlions tout à l'heure. La face a subi de trop graves mutilations, pour qu'il soit possible d'en parler ; on distingue parfaitement néanmoins la rétraction des tissus de l'œil au fond de l'orbite proéminent.

Les muscles de tout le corps sont réduits de volume, et, suivant les régions,



FIG. 318. — FRAGMENT DU TOMBEAU DU CARDINAL DE LAGRANGE.
(Musée d'Avignon.)

s'appliquent sur le squelette ou forment des cordes saillantes. Le squelette se dessine sous la peau parcheminée avec une grande précision anatomique.

Nous signalerons comme particulièrement bien observés les reliefs de la cage thoracique, la rétraction de l'abdomen, les saillies des os costaux, des rotules, des tibias[1], etc.

1. Avignon possédait autrefois un célèbre tableau aujourd'hui disparu et dû au pinceau du bon roi René. A cause du sujet qu'il représentait, il convient de le rapprocher du tombeau du cardinal de Lagrange. Nous empruntons les curieux détails qui suivent à l'histoire de René d'Anjou par le vicomte Villeneuve-Bargemont (cité par M. le comte de Quatrebarbes dans les œuvres complètes du roi René) : « M. le président de Brosses, dans un spirituel

C'est à peu près à la même époque (commencement du xvᵉ siècle) qu'appartient un très curieux dessin, conservé au musée du Louvre (Fig. 318), de Jacopo Bellini (1405 ?-1470?), le père de Gentile et Giovanni, les fondateurs de l'École vénitienne. Ce dessin représente, étendu sur la pierre tumulaire, un cadavre à demi putréfié. Les avant-bras croisés reposent sur le milieu du corps. Les membres sont desséchés, la main est fine, les doigts sont effilés.



Giraudon, phot.

FIG. 319. — ÉTUDE POUR UN TOMBEAU, DESSIN DE JACOPO BELLINI.

(Musée du Louvre.)

Le ventre excave laisse apparaître la ceinture osseuse du bassin dont la largeur révèle le sexe féminin, accusé d'autre part par des seins flasques et tombants. Dans cette figure macabre on voit que le réalisme est poussé très loin. La tête du cadavre est presque entièrement réduite à l'état de squelette.

voyage d'Italie, dit que René, fondateur des Célestins d'Avignon, peignit à la détrempe un tableau représentant sa maîtresse, qu'il avait vue dans son tombeau quelques jours après sa mort. Il fut, ajoute-t-il, si frappé de l'état horrible où elle était, qu'il voulut la peindre ainsi. C'est un grand squelette debout, coiffé à l'antique, recouvert de son suaire, les vers mangent le corps d'une manière affreuse, sa bière est ouverte, appuyée debout contre la croix du cimetière et pleine de toiles d'araignées fort bien imitées. »

Dans un autre dessin du même maître, également au musée du Louvre, nous relevons une autre figure de « gisant » d'un aspect moins lugubre.

Le cadavre étendu roide sur la pierre du tombeau, les deux mains jointes sur le milieu du corps, les yeux clos, tout en présentant tous les signes de la rigidité cadavérique, n'offre encore aucun indice de putréfaction.

Les mausolées royaux de l'abbaye de Saint-Denis montrent les statues de trois rois et de trois reines, représentés nus à l'état de cadavre, étendus sur la pierre sépulcrale. C'est Louis XII et Anne de Bretagne, François Ier et Claude de France. Henri II et Catherine de Médicis. Chacune de ces œuvres remarquables mérite de nous arrêter un instant.

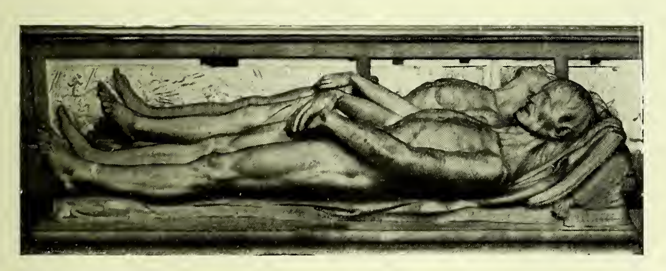


FIG. 320. — STATUES TOMBALES DE LOUIS XII ET D'ANNE DE BRETAGNE, PAR JEAN JUSTE.
(Basilique de Saint-Denis.)

Nous n'avons pas à nous étendre ici sur la disposition architecturale de ces mausolées, qui sont de véritables petits édifices, élevés par les soins des artistes les plus éminents de l'époque et décorés de morceaux de sculpture, bas-reliefs et statues dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre. Aux parties supérieures du monument, sur la plate-forme, les personnages royaux sont représentés sous le costume d'apparat, agenouillés dans l'attitude de la prière. Puis, sous la voûte, les mêmes personnages sont figurés à l'état de cadavre, étendus sur la pierre qui couvre le sarcophage. Ce sont ces statues de « gisants » que nous nous bornerons à décrire.

Le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne est attribué à JEAN JUSTE (XVIe siècle). Les deux cadavres sont deux chefs-d'œuvre d'exactitude (Fig. 320). L'artiste a poussé le scrupule de la vérité jusqu'à représenter sur l'abdomen la

suture de l'embaumement, détail que nous n'avons pas observé ailleurs. Étendues chacune sur un suaire, les deux statues entièrement nues ont la tête appuyée sur des coussins. Le visage du roi est profondément altéré, les orbites sont caves, la bouche est entr'ouverte, les lèvres rétractées laissent voir les dents et la langue aplatie. Les deux bras roidis sont ramenés sur le devant du corps, les mains recouvrent les organes. Les saillies musculaires sont exagérées par la rigidité cadavérique. Les tendons sont saillants, et les extrémités osseuses dégagées se dessinent très exactement sous la peau. Les orteils sont rétractés.

Le cadavre de la reine est traité avec tout autant de scrupule. La tête est renversée en arrière, la bouche entr'ouverte. La poitrine, très maigre, porte des mamelles flétries. La main droite, étendue le long du corps, est crispée par la rigidité cadavérique. La main gauche protège les organes recouverts d'un pli du suaire. Sur les deux cadavres, le ventre est modelé d'une façon très exacte et, en outre des sutures de l'embaumement, est marqué de plis cutanés très exactement observés.

Nous voyons, en outre, sur différents points du corps, au cou, sur les bras, les mains et les pieds, les veines dessinées d'une façon pour ainsi dire schématique, sous la forme de petits cordons très aplatis et discrètement indiqués. Nous avons dit plus haut que, sur le cadavre, les veines ne forment point de saillies marquées, et que leurs traces apparaissent plutôt sous la forme de traînées bleuâtres ; le dessin tout conventionnel que nous relevons ici, tout en s'éloignant de la réalité, constitue un mode d'interprétation qui défie la critique.

Le monument de François I[er] et de Claude de France a été édifié par Philibert Delorme, qui confia à Pierre Bontemps (XVI[e] siècle) l'exécution des statues des « gisants ». Nous ne trouvons pas ici le réalisme que nous avons signalé dans les statues de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Et cependant l'image de la mort est rendue avec non moins de force. La poitrine saillante et la tête fortement renversée en arrière, François I[er] est étendu rigide, les deux mains ramenées sur le milieu du corps, recouvert d'un pli du suaire (Fig. 321). Le ventre est rétracté, et le sentiment de rigidité cadavérique est admirablement exprimé dans tout le corps par la saillie égale des muscles antagonistes. L'absence des saillies veineuses est à noter. « Nous ne pensons pas, a dit de

Guilhermy, que les artistes du XVIe siècle aient jamais reproduit rien de plus beau que ces deux figures, qui nous ont paru des chefs-d'œuvre accomplis. La tête de François Ier est d'une noblesse admirable; la poitrine, les bras et tout le reste du corps ont été modelés avec une distinction et une science qui se trouvent rarement réunies avec le même ciseau. A côté de cette majestueuse statue, le sculpteur a personnifié, dans celle de la reine, la grâce la plus exquise et la sensibilité la plus suave. Claude de France, morte à la fleur de l'âge (vingt-cinq ans), laisse deviner sur ses traits charmants l'expression d'un douloureux regret pour une vie qui s'ouvrait devant elle si brillante et si fortunée. »

Le monument de Henri II et de Catherine de Médicis fut confié au Primatice, qui chargea deux artistes différents du soin de sculpter les figures du roi



FIG. 321. — STATUE TOMBALE DE FRANÇOIS Ier, PAR PIERRE BONTEMPS.
(Basilique de Saint-Denis.)

et de la reine à l'état de cadavre. GERMAIN PILON (1515?-1590) eut la commande du « gisant » et GIROLAMO DELLA ROBBIA celle de la « gisante », ainsi que l'a parfaitement établi M. Courajod. Mais Girolamo, mort le 4 août 1566, n'eut pas le temps de terminer. Germain Pilon hérita de la commande, et les deux statues tombales qu'on voit à Saint-Denis sont dues au même ciseau (Fig. 322). Toutefois, l'œuvre inachevée de Giralomo della Robbia nous a été conservée ; elle est dans la chapelle de l'École des beaux-arts, et nous y reviendrons tout à l'heure.

Nous avons vu, dans l'effigie couchée de Louis XII, la mort représentée dans son effrayante vérité. Ici, Germain Pilon a montré l'intention très arrêtée d'en atténuer l'horreur. Henri II, la tête renversée en arrière, porte sur les traits l'image d'un sommeil calme, exempt de terreur et de souffrance. Néanmoins le corps rigide, avec la main droite crispée, les jambes roidies, et tous

les muscles durcis par la rigidité cadavérique, est bien celui d'un cadavre. Mais il est encore un détail de morphologie qui rappelle la vie. Les veines sont en général très marquées; la veine jugulaire au cou, les veines des bras, les arcades veineuses des mains et des pieds n'appartiennent point à un mort.

Les caractères de la vie sont encore bien plus accentués sur la figure de la reine, dont la pose cherchée rappelle celle des Vénus antiques. Elle est représentée avec les formes pleines de la jeunesse.



FIG. 322. — STATUES TOMBALES DE HENRI II ET DE CATHERINE DE MÉDICIS, PAR GERMAIN PILON. (Basilique de Saint-Denis.)

Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que cette œuvre était exécutée du vivant même de Catherine de Médicis, qui se faisait *pourtraire* ainsi quelque vingt-cinq ans avant sa mort.

La statue de Girolamo della Robbia (Fig. 323) est conçue dans un esprit tout différent. Aux stigmates réalistes de la mort s'ajoutent ceux de la vieillesse. Cette œuvre est très curieuse à étudier au point de vue de la vérité anatomique. La tête, renversée en arrière, fait saillir le cou dont la maigreur accuse les reliefs du larynx et de la trachée. La cage thoracique se dessine sous la peau ridée et au travers des seins flasques et amaigris. Le ventre, très rétracté, accuse la

proéminence de la ceinture osseuse du bassin dessiné avec beaucoup d'exactitude. Néanmoins, son étroitesse relative pourrait faire croire que l'artiste a eu pour modèle un cadavre masculin. Le bras gauche est étendu sur le côté, et le bras droit roidi est ramené en avant. La tête n'est qu'ébauchée. « Telle qu'elle est cependant, dit M. Courajod, la figure de Catherine de Médicis est une œuvre qui ne manque pas de mérite, si elle n'est point d'un aspect agréable. C'est la dernière œuvre d'un della Robbia. »

Germain Pilon qui, dans l'effigie mortuaire de Catherine de Médicis, avait surtout voulu, ainsi que nous venons de le voir, cacher les horreurs du trépas sous les images de la grâce et de la jeunesse, a suivi dans un autre monument



FIG. 233. — STATUE TOMBALE DE CATHERINE DE MÉDICIS, PAR GIROLAMODELLA ROBBIA.
(École des Beaux-Arts, Paris.)

funéraire d'une femme célèbre une voie tout opposée. Il semble que l'œuvre de Girolamo della Robbia ait été présente à sa mémoire, lorsqu'il exécuta le tombeau de Valentine Balbiani, femme de René Birague, qu'on peut voir aujourd'hui au musée du Louvre (Fig. 324). Sur la pierre tombale, c'est l'image de la vie. La statue de Valentine Balbiani la représente jeune et belle, étendue sur des coussins, à demi soulevée sur le coude gauche, tenant négligemment de la main droite un livre au-devant duquel un petit épagneul, qui cherche à jouer, vient s'interposer. Mais au-dessous, l'artiste nous a montré, sculptée en bas-relief, la morte nue, vieille et amaigrie.

Dans les œuvres qui précèdent, on a vu l'art peindre la mort sans ménagements, offrant aux regards le cadavre nu et roidi, parfois même assombrissant encore le tableau des ruines de la vieillesse. Mais ce n'est pas tout, et les

artistes, poussant encore plus avant dans cette voie, ont orné le mausolée du cadavre envahi par la putréfaction. Nous connaissons de ce genre deux œuvres également remarquables, bien que d'un caractère tout différent.

Nous parlerons d'abord du monument de Louis de Brézé, dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Rouen. Ce mausolée, dont on peut admirer le moulage au musée du Trocadéro, fut élevé, en 1586, à la mémoire de Louis de Brézé, grand sénéchal et gouverneur de Normandie, petit-fils de Pierre de Brézé et mari de la célèbre Diane de Poitiers, mort au château d'Anet,



Giraudon, phot.

FIG. 324. — STATUE TOMBALE DE VALENTINE BALBIANI, PAR GERMAIN PILON.

(Musée du Louvre.)

le 23 juillet 1561. Nous ne parlerons pas ici de la partie supérieure du monument où figure la statue équestre du sénéchal. Sur un sarcophage en marbre noir, posé presque au niveau du dallage de la chapelle, est étendue la statue en albâtre qui nous intéresse tout particulièrement, et que nous regardons comme un chef-d'œuvre de science et d'art (Fig. 325). Elle représente Louis de Brézé mort. Le cadavre à demi enveloppé dans son suaire repose directement sur la dalle funèbre. Le bras droit est étendu sur le côté, le gauche est ramené sur le devant du corps. La tête n'est point soutenue par des coussins. Elle se renverse sur la pierre nue, coiffée d'un pli du linceul, légèrement inclinée de côté dans un mouvement bien pris sur nature. La mort est peinte sur la face,



Mieusement, phot.

FIG. 325. — STATUE TOMBALE DE LOUIS DE BRÉZÉ.

(Cathédrale de Rouen.)



mais la mort déjà ancienne. Et la putréfaction qui commence est révélée par l'affaissement des chairs, l'excavation des orbites, la bouche entr'ouverte, la minceur des lèvres collées aux maxillaires. Le reste du corps est admirablement modelé, les reliefs musculaires notés sans exagération. L'anatomie en est irréprochable et bien supérieure, à notre avis, à celle des autres « gisants » que nous avons étudiés jusqu'ici. En présence de cette figure si profondément vraie et si pleine d'expression, nous nous demandons ce que nous devons admirer le plus, ou de la science qu'elle témoigne ou de l'art avec lequel elle a été composée. Le nom de son auteur est tombé dans l'oubli ! Elle a été attribuée, par divers écrivains, à JEAN COUSIN (?-1560) ou à JEAN GOUJON (1555 ?-1572).



FIG. 326. — STATUE TOMBALE DE RENÉ DE CHALON, PAR LIGIER RICHIER.

(Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc.)

La seconde statue dont nous voulons parler ici est du grand maître lorrain LIGIER RICHIER (1500?-1572?). Elle représente la mort dans toute son horreur, alors que la corruption a étendu sur tout le corps ses affreux ravages, mais avec une mise en scène toute spéciale, qui en a fait une œuvre unique dans l'histoire de l'art.

Elle fut faite pour le mausolée de René de Châlon, tué devant Saint-Dizier en 1544. On voit cette statue aujourd'hui dans l'église de Saint-Pierre, à

Bar-le-Duc, où elle est connue sous les noms d'*Écorché*, de *Squelette* ou de *Statue de la Mort*.

Contrairement à tout ce que nous avons vu jusqu'ici, le cadavre, dans un état de décomposition avancée, se dresse dans une attitude pleine de vie. Il retient du bras droit un écusson désarmorié (car la mort efface toute distinction). La tête, rejetée en arrière et tournée de côté, dirige vers le ciel les orbites sans regard; dans cette même direction, le bras gauche, d'un geste plein d'ampleur, élève un cœur qu'il offre à Dieu. La face est réduite à l'état de squelette. La mâchoire est édentée. A la nuque adhèrent encore quelques mèches de cheveux. Le cou, qui conserve encore les débris musculaires du sterno-mastoïdien et du trapèze, montre à nu le larynx et la trachée-artère. La poitrine n'est plus qu'un squelette auquel pendent des lambeaux de chair. La peau de l'abdomen est perforée, un grand lambeau retombe sur le pubis. Les membres ne sont pas dans un état moins lamentable; le tégument présente de larges érosions, il se plisse sur les muscles desséchés, il se colle autour des grandes articulations dont l'ossature se dessine nettement. Ce morceau de sculpture témoigne d'une science anatomique profonde.

Quant à la représentation des ravages de la putréfaction, c'est d'un réalisme plus apparent que réel. L'artiste en a puisé, il est vrai, les principaux traits dans la nature, mais il les a coordonnés, arrangés, transformés d'une façon savante, où l'art et l'imagination tiennent une large place. Il nous suffira de citer la peau du ventre dont les plis transversaux retombent à la manière de ceux d'une draperie tendue. Nous ajouterons que Ligier Richier a négligé la représentation des auxiliaires de la décomposition : les larves, les vers du tombeau que d'autres artistes ont figurés avec tant de soin, ainsi que nous le verrons plus loin, sont ici absents, ainsi qu'un de nos amis de Bar-le-Duc a bien voulu, sur notre demande, s'en assurer. C'est qu'ici nous n'avons plus seulement la représentation banale du cadavre en putréfaction. Le grand artiste qui a conçu cette œuvre étrange ne s'est servi de la mort que comme d'un moyen d'expression, et son cadavre est vivant. Tous les historiens de Ligier Richier s'accordent sur l'intensité de vie répandue sur cette statue, mais la désaccord s'établit lorsqu'il s'agit d'en expliquer le mouvement.

Une question subsidiaire se pose sur laquelle les avis sont partagés et qu'on discute avec passion. Le *Squelette*, dans son état primitif, tenait-il à la main

un cœur de vermeil ou, selon la tradition, un sablier [1]? Ce détail n'a qu'un intérêt secondaire et le problème est ailleurs.

Nous pouvons nous demander si nous sommes ici en présence d'une représentation funèbre banale, d'une simple statue de la Mort, comme celle du cimetière des Innocents, par exemple, placée autrefois à la tour de Notre-Dame-du-Bois et qu'on voit aujourd'hui au Louvre, ou bien d'une statue tombale représentant le défunt lui-même. Nous savons, par les monuments funéraires que nous avons étudiés précédemment, combien il était dans les habitudes de l'époque de réunir sur les mausolées deux effigies du mort, l'une le représentant pendant sa vie souvent dans l'attitude de la prière, l'autre après la mort à l'état de cadavre. Ici l'artiste, par un trait de génie, n'a-t-il pas réuni les deux images en une seule? Le mort et le vif ne font qu'un. C'est le cadavre lui-même, le cadavre putréfié, qui se lève et adresse au ciel sa dernière supplication.

La légende rapporte que René de Châlon avant d'expirer demanda qu'on fît, pour son tombeau, sa portraiture fidèle, non comme il était en ce moment, mais comme il serait trois ans après son trépas. Vraie ou apocryphe, cette version montre tout au moins combien notre interprétation est conforme aux idées du temps. L'œuvre de Ligier Richier vient prendre rang, mais avec un caractère tout spécial, dans cette série de statues tombales des XVe et XVIe siècles, où l'artiste n'a pas craint de figurer le défunt après sa mort, soit

1. A l'époque de la Révolution, la main qui tenait un cœur de vermeil aurait été brisée et remplacée ensuite par une main tenant une clepsydre ; ce n'est que plus tard que l'on y substitua définitivement un cœur. « Grâce à cette restauration, ajoute M. Cornault qui adopte la manière de voir de l'abbé Souhaut, la statue a repris la signification primitive : l'élan de la créature vers son Créateur. »

Mais survient un érudit et un chercheur, M. Marcel Lallemand, qui nous prouve, textes en main, que le *squelette* ne tenait pas un cœur. Il penche donc pour la clepsydre. « Le squelette, dit-il, en élevant le sablier, s'adresse à Dieu et lui répète les paroles du psalmiste : « O Dieu! Voici : tu as fait mes jours mesurables et ma substance est comme rien devant toi : *Ecce mensurabites posuisti dies meos et substantia tanquam nihilum ante te!* »

D'ailleurs, s'il établit que le cœur n'existait pas, il ne prouve pas autrement que par la tradition et des raisons de sentiment l'existence du sablier. Il est une troisième hypothèse que nous proposons timidement. La main ne peut-elle être supposée ouverte, et est-il bien nécessaire pour expliquer le geste et l'attitude d'y placer un objet? Ce bras tendu vers le ciel n'est-il point le geste de l'appel désespéré, de la supplication, de la prière ardente en un mot ; geste d'ailleurs complété par celui de la main droite largement posée sur la poitrine comme pour protester d'une vie innocente ?

portant les premiers indices de la décomposition, soit en proie déjà à la putréfaction la plus avancée.

Les représentations qui furent faites alors du personnage symbolique de la Mort confirment cette manière de voir. Le plus souvent la Mort est figurée sous les traits d'un squelette. Il existe bien, il est vrai, quelques figures de la Mort avec les apparences d'un putréfié, témoin celle du cimetière des Innocents, que nous citions tout à l'heure. Cette Mort hideuse, avec sa tête de squelette, son ventre ouvert, ses chairs en décomposition, est d'une anatomie fort rudimentaire. Mais son attitude est bien différente de celle de la statue de Ligier Richier. Elle se tient droite, dans une pose de Majesté qui trône, la main droite avait pour sceptre une faux qui manque aujourd'hui ; de la main gauche, elle s'appuie sur un bouclier armorié. La tête haute semble dominer la foule des pâles humains tremblant devant elle.



FIG. 327. — PUTRÉFIÉ.

(Statuette en bois, collection du Dr P. Marie.)

Une petite statuette en bois (Fig 327), appartenant à M. le Dr Marie et qui représente également un putréfié, a une attitude analogue [1].

1. Statuette en bois de tilleul, 35 centimètres de haut, représentant la Mort et faisant vraisemblablement partie d'une horloge à personnages, travail du sud de l'Allemagne, probablement fin du XVIIe siècle.

L'aspect général de cette statuette est celui d'un squelette à demi couvert de haillons de chair. La partie antérieure du crâne est complètement à nu, la partie postérieure est encore



Laurent, phot.

FIG. 328. — LES TROIS AGES.

(École allemande du XVIe s., musée du Prado, Madrid.)



Sur le tombeau du maréchal de La Palice, dont les débris sont au musée d'Avignon, la Mort était représentée par un cadavre décharné et ouvert au milieu du ventre d'une large blessure, armée d'un dard menaçant. Dans un curieux tableau de l'école allemande du XVI[e] siècle, au musée du Prado à Madrid et intitulé *les Trois âges de la vie humaine* (Fig 328), on voit aussi la Mort sous l'aspect d'un cadavre momifié. Elle saisit par le bras une femme d'âge mûr, laquelle met la main sur l'épaule d'une jeune fille qu'effraye un semblable voisinage. Ici le lugubre décharné entraîne la vieillesse déjà proche de la tombe. Ailleurs il fauche la jeunesse en sa fleur. Mais en aucun cas, la Mort ne se présente le regard tourné vers le ciel dans l'attitude de la supplication ou de la prière. L'éternelle moissonneuse accomplit sa lugubre besogne, sourde aux plaintes ou aux objurgations. Son geste est celui du commandement ou de la menace. Son attitude dit la puissance à laquelle rien ne résiste ici-bas.

Ce n'est pas seulement dans les représentations funéraires que les artistes du XIV[e] siècle et des siècles suivants ont figuré la mort et ses affreux ravages.

Qui ne connaît la célèbre fresque du Campo Santo de Pise, représentant le *Triomphe de la Mort* (Fig. 329), longtemps attribuée, sur la foi de Vasari, à ORCAGNA, et qui semble devoir être restituée à l'école siennoise, peut-être aux LORENZETTI [1] (commencement du XIV[e] siècle).

Voici la description qu'en donne M. G. Lafenestre dans son livre sur la peinture italienne :

« Le *Triomphe de la Mort* porte le même titre que le poème de Pétrarque. Dans la fresque, comme dans les vers, la grâce et la vigueur avec lesquelles

recouverte par les téguments qui se continuent avec ceux de la nuque et du dos et rattachent ainsi la tête au tronc. Le crâne est supporté par une sorte de colonne qui s'enfonce dans le thorax et dont il est difficile de dire si elle représente la trachée ou le rachis. Une large éventration ouvre l'abdomen et permet d'apercevoir, dans sa profondeur et dans celle du thorax, le rachis et la face interne des côtes. Aux bras et aux jambes on aperçoit les os du squelette par les hiatus creusés dans les chairs en pourriture ; quelques loques de peau couvrent encore une partie des pieds et les chevilles. En plusieurs endroits, notamment sur la tête et sur l'abdomen, se voient « les vers du tombeau » assez longs, sinueux et ayant en somme toute l'apparence de petits serpents. Les mains et les poignets sont encore revêtus de quelques lambeaux des téguments, la gauche tenait suivant toute vraisemblance une faux, la droite un sablier, mais ces attributs manquent actuellement. La figure repose sur un petit tertre gazonné.

1. Voyez la *Peinture italienne*, par G. Lafenestre.

sont peintes les ivresses passagères de la vie, y rendent plus horrible et plus douloureuse la victoire violente et définitive de la mort. Rien de plus aimable



Brogi, phot.

FIG. 329. — LE TRIOMPHE DE LA MORT, PAR ORCAGNA OU LORENZETTI.

(Fresque du Campo Santo de Pise.)

que le groupe des jeunes femmes aux brillantes parures, qu'on voit assises sur la droite dans un bosquet d'orangers. L'une caresse son petit chien pelo-

tonné sur ses genoux, d'autres chantent aux sons de la cithare ou du théorbe; d'élégants jouvenceaux, le faucon sur le poing, leur glissent dans l'oreille de douces paroles. Non loin, des couples amoureux se promènent sous les feuillages. On dirait une conversation galante du Décaméron. C'est sur cette joyeuse compagnie que la déesse fatale, l'éternelle victorieuse, se précipite d'un vol furieux, du haut des airs. Elle n'a point pris l'apparence grêle et hideuse d'un squelette décharné, elle garde au contraire les traits d'une véritable guerrière. C'est une virago, vieillie mais vigoureuse, cuirassée de fer, qui, les cheveux au vent, brandit, d'un geste brutal, la formidable faux. Au-dessous d'elle, dans un trou, gisent déjà pêle-mêle ses victimes dernières : roi et pape, seigneurs et grandes dames, évêques et moines; des démons et des anges se disputent les cadavres. Vainement une troupe en haillons de gens désespérés, d'estropiés lamentables, des aveugles, des paralytiques, des manchots, tournent vers elle leurs yeux suppliants, implorant ses coups comme une délivrance. La cruelle qu'elle est, n'écoutant rien, poursuit son vol vers le frais bosquet au-dessus duquel planent des essaims d'amours. A gauche, de l'autre côté du rocher qui abrite ces misérables, le spectacle n'est pas moins saisissant. Là, des flancs de la montagne, débouche une chevauchée triomphante de seigneurs et de dames, dans le plus brillant appareil.

« Soudain, le joyeux cortège s'arrête court : à quelques pas devant lui, s'ouvrent béants trois cercueils, gisants à terre, trois cercueils avec trois cadavres, l'un vêtu de l'hermine doctorale, déjà livide et gonflé, l'autre portant la couronne, en pleine putréfaction, le dernier réduit à l'état de carcasse, méconnaissable, tous remplis de vermine, tous rongés par des reptiles.

« Les chevaux effarés allongent la tête en reniflant; l'un des cavaliers se bouche le nez, sa compagne pensive laisse tomber mélancoliquement son menton sur sa main.

« La chasse est troublée pour ce jour-là et les gens du monde sont inquiets. Cependant, au-dessus d'eux, dans les hauteurs de l'horizon, au milieu même des rocs d'où jaillissent les flammes infernales, les serviteurs de Dieu, les pieux anachorètes vaquent paisiblement à leurs besognes journalières, bêchant leurs jardins, trayant leurs chèvres, lisant leur missel, fermant leurs yeux et leurs oreilles à toutes les tentations; ils vivent en grâce, ils meurent en paix, en compagnie des cerfs, des lièvres, des perdrix, de toute la création appri-

voisée par leur douceur. Un sentiment jeune et vif de toutes les joies de la nature éclate dans cette partie de la composition. C'est le moyen âge qui pense, c'est déjà la Renaissance qui parle. »

Nous n'insisterons pas plus longtemps ici sur la manière dont le peintre a représenté, sur les cadavres, les degrés divers de la décomposition des corps. Si nous trouvons là une peinture réaliste assez exacte de ce lugubre tableau, le troisième cadavre réduit presque à l'état de squelette témoigne d'une science anatomique fort rudimentaire.

Un sujet analogue a été traité par Benozzo Gozzoli (1420-1498), dans un



Giraudon, phot.

FIG. 330. — LES TROIS VIFS ET LES TROIS MORTS, PAR BENOZZO GOZZOLI.

(Dessin du musée du Louvre.)

dessin qui se trouve au Louvre, intitulé : *les Trois vifs et les Trois morts* (Fig. 330).

Sur une place, à l'entrée d'une cité, trois seigneurs à cheval en tournée de chasse avec meute et faucon, s'arrêtent devant trois trous béants qui sont des tombeaux dont la pierre sépulcrale est brisée. Deux des morts qui les habitent se lèvent à demi, leur crâne porte la couronne royale, emblème des grandeurs de ce monde, un bras hideux de squelette s'avance vers les chasseurs. Les chiens en désarroi aboient aux morts ou jappent autour des cavaliers interdits. La chasse est troublée, et l'un d'eux se dispose à rebrousser chemin. De l'autre côté des tombes, un personnage à grande barbe semble tirer la moralité

de cette histoire. C'est toujours le *vanitas vanitatum et omnia vanitas* de l'Ecclésiaste.

C'est cette même pensée qui a inspiré les nombreuses « Danses des Morts » que nous a léguées le XVI[e] siècle et dont la plus célèbre est celle de Hans Holbein. Nous en reproduisons un fragment plus bas (page 538), celui qui est relatif au médecin (Fig. 341).

Trente ans avant Holbein, en 1492, Vérard avait publié une danse des morts



FIG. 331. — LE MÉDECIN.
(Danse macabre de Cousteau, publié par Antoine Vérard en 1492.)

certainement moins connue aujourd'hui[1] mais non moins curieuse. Elle offre ceci de particulier qu'avec les différents tableaux qui composent la danse des morts proprement dite et parmi lesquels celui du médecin nous intéresse plus spécialement (Fig. 331), l'auteur ajoute la légende si populaire alors des trois morts et des trois vifs. Cette légende est accompagnée de deux miniatures qu'il convient de rapprocher du *Triomphe de la Mort* du Campo Santo et du dessin de Benozzo Gozzoli. D'un côté (Fig. 332), nous voyons les trois cavaliers

1. Je dois à M. Bouchot la connaissance de ces très intéressants documents.

arrêtés au cours de leur chasse par le spectacle terrifiant que nous montre l'autre peinture (Fig. 333). Trois morts ont quitté leur dernière demeure, ils s'avancent au-devant d'eux par la verte campagne semée de fleurs et leur rappellent par leurs discours les fins dernières de l'homme, pendant qu'un pieux anachorète les voit passer sans terreur et avec la sainte résignation du juste. Les trois cadavres ainsi représentés n'offrent point le même degré de putréfaction. Celui du milieu conserve encore figure humaine, son crâne est garni de cheveux rares qui se hérissent et tout son corps desséché et parcheminé



FIG. 332. — LES TROIS VIFS.

(Danse macabre de Cousteau, publié par Antoine Vérard en 1492.)

ne laisse voir aucune déchirure de la peau. Les deux autres, au contraire, drapés dans leurs suaires, ne montrent plus qu'une tête décharnée et des membres de squelette. Sur l'un, la peau du ventre offre déjà une longue ulcération longitudinale; sur l'autre, l'éventration est complète, et sur les bords de la vaste déchirure grouillent des vers blancs. Les mêmes traits se relèvent sur les autres personnages de la mort de cette danse macabre.

Dans un très intéressant tableau de Carpaccio (1450?-1523?) qui se trouve à l'église Saint-Georges-Majeur de Venise, nous pouvons relever au point de vue de la représentation du cadavre des détails réalistes extrêmement curieux (Fig. 334 et 335). Saint Georges, monté sur son cheval de bataille, armé de la lance, transperce la tête du dragon qui se précipite sur lui. La scène se passe

au bord de la mer, aux environs d'une ville dont les remparts et les palais se dessinent au loin, dans un endroit désert, séjour qu'habite le monstre et dont le sol est jonché des restes de ses nombreuses victimes, chairs encore palpitantes, tronçon de jeune fille, cadavre de jeune garçon mutilé, débris de membres desséchés, tête et torse momifiés, ossements de toutes sortes. Nombre de ces objets lugubres ont été dessinés par le peintre avec un rare souci de l'exactitude. En outre des têtes de morts, on reconnaît aisément et très exactement peints un maxillaire inférieur, des fémurs, un os coxal, des crânes de



FIG. 333. — LES TROIS MORTS.
(Danse macabre de Cousteau, publié par Antoine Vérard en 1492.)

chevaux, un crâne de chien, etc... Le cadavre du jeune homme dessiné dans un raccourci plein de hardiesse laisse voir les sections sanglantes d'un bras et d'une jambe, au milieu desquels les os brisés se montrent très nettement. Ailleurs, c'est le torse tout entier d'une ancienne victime qui se dresse appuyé contre un rocher et entièrement réduit à l'état de momie. Des lézards, des serpents, des crapauds errent parmi ces débris, ajoutant à l'horreur du lieu.

Nous ne pouvons passer sous silence une *Résurrection de Lazare*, de NICOLAS FROMENT ou FROMENTI (XVe siècle), et qui se trouve aux Offices, à Florence (Fig. 336). Lazare, à demi nu, décomposé, horrible, se dresse hors de sa bière, les mains jointes tendues en avant. On voit des larves sur la peau.

Mais nulle part la corruption des corps n'a été représentée avec un réalisme

plus répugnant que dans les hauts-reliefs en cire de ZUMBO GAETANO GIULIO (1656-1701), au musée de Bargello, à Florence.



Anderson, phot.

FIG. 334. — SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON, PAR CARPACCIO.
(Académie des Beaux-Arts, à Venise.)



FIG. 335. — DÉTAIL DU TABLEAU PRÉCÉDENT.

Zumbo avait étudié l'anatomie à Rome et à Bologne. Le premier il modela avec de la cire colorée par lui. On cite de lui une *Descente de croix* et une

Nativité qui passent pour des chefs-d'œuvre. Mais son goût pour les sciences



Brogi, phot.

FIG. 336. — RÉSURRECTION DE LAZARE, PAR NICOLAS FROMENT.

(Galerie des Offices, Florence.)

le conduisit à modeler des pièces anatomiques pour lesquelles il s'associa avec le chirurgien français Desnoucs. On raconte qu'à Paris, en 1700, il présenta à

l'Académie des sciences une tête de cire où l'on voyait avec une exactitude admirable les veines, les artères, les nerfs et les muscles.

Les hauts-reliefs du Bargello sont traités avec toute l'habileté d'un grand artiste et toute la précision d'un savant. De cette collaboration sont nées ces œuvres troublantes qui nous attirent par la perfection du rendu, l'habileté de



Brogi, phot.

FIG. 337. — LA PUTRÉFACTION, PAR GAETANO GIULIO ZUMBO.

(Musée du Bargello, Florence.)

la composition et nous répugnent par le réalisme des horribles sujets représentés.

Deux hauts-reliefs sont consacrés à la putréfaction, un troisième représente la peste.

Au fond d'affreux souterrains, parmi des débris de toutes sortes, au milieu de tombeaux, des cadavres, entassés pêle-mêle, sont en proie à la pourriture. Tous les différents degrés de la putréfaction sont représentés. On y voit des femmes et des enfants. Des rats et des reptiles grouillent dans cette puanteur.

J'ai signalé, plus haut (page 332), l'intérêt que la présence de ces animaux, des rats surtout, pouvait avoir dans la circonstance, depuis que le rôle de ces rongeurs dans la propagation des épidémies de peste a été établi. Sur le bas-relief (Fig. 338) un rat déchire les intestins du cadavre de gauche, arrivé à un degré avancé de putréfaction. On en distingue un autre sur le point culminant de l'abdomen météorisé du cadavre de femme étendu à terre sur la droite. Mais je fais grâce au lecteur d'une description plus détaillée. Dans l'une de



Brogi, phot.

FIG. 338. — LA PUTRÉFACTION, PAR GAETANO GIULIO ZUMBO.

(Musée du Bargello, Florence.)

ces cires (Fig. 337), le Temps, sous les traits d'un vieillard, détourne la tête de cet horrible spectacle ; dans l'autre, au faîte d'un tombeau, une sorte de statue de la Mélancolie domine l'affreuse scène (Fig. 338). Dans le haut-relief qui représente un des épisodes d'une épidémie de peste (Fig. 339), on voit un amoncellement de cadavres de tout âge et de tout sexe, au milieu des ruines. Un homme qui apporte un nouveau cadavre se renverse suffoqué par les effluves miasmatiques, malgré le bandeau qui lui bouche le nez. Au loin, de grands feux s'allument dans la campagne déserte. La silhouette d'une ville

se profile à l'horizon. L'auteur de ces sculptures étranges y a déployé beaucoup d'habileté et de talent. Mais l'on peut se demander par quelle aberration il a consacré à la représentation d'un tel sujet toutes les admirables ressources de son art. C'est vraiment le chantre de la pourriture, le virtuose de la putréfaction.

Et il n'est point le seul artiste, ainsi que nous l'avons vu, qu'ait tenté la



Brogi, phot.

FIG. 339. — LA PESTE, PAR GAETANO GIULIO ZUMBO.

(Musée du Bargello, Florence.)

peinture de semblables spectacles. Nous en citerons encore deux exemples.

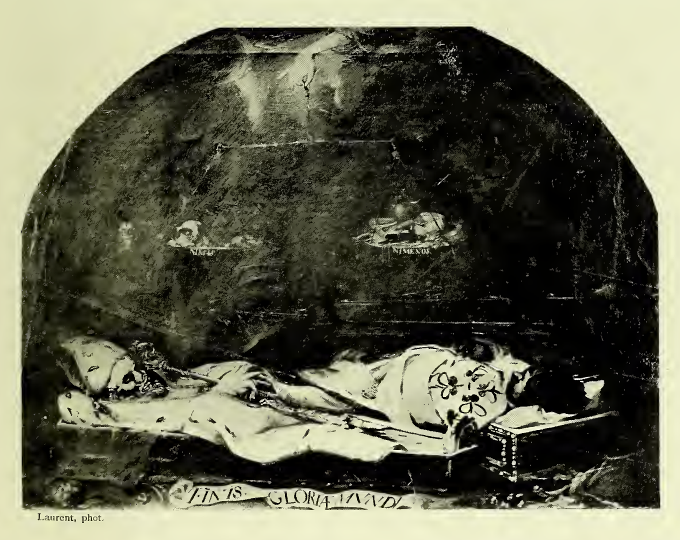
Houasse, élève de Le Brun, a fait un tableau du même genre. Il est ainsi décrit par Lordat :

« Un soldat avide espère trouver un trésor dans un pan de muraille, orné de pilastres et de sculptures, derrière lequel il a cru reconnaître un vide. Il abat la cloison avec effort, et il voit dans la cavité une lampe sépulcrale qui éclaire un cadavre putréfié, plein de vers qui le dévorent. »

Enfin nous signalerons, pour clore cette hideuse série, un tableau bien connu

de Jean de Valdès Léal (1630-1691), à l'hôpital de la Charité, à Séville, et qui porte comme titre, *la Fin des gloires de ce monde* (Fig. 340).

On y voit deux cadavres dans deux bières ouvertes. L'un d'eux, qui est le plus en vue, porte la mitre et les vêtements pontificaux. La face rongée laisse voir les dents. Elle est couverte de vers et de larves, qui se répandent égale-



Laurent, phot.

Fig. 340. — La fin des gloires de ce monde, par Valdès Léal.
(Hôpital de la Charité, Séville.)

ment sur les vêtements et qu'on voit grouiller entre les plis de sa chasuble. Il s'y ajoute de gros coléoptères.

Nous avons raconté plus haut comment M. Mégnin avait reconnu dans les tombeaux la présence de coléoptères qui s'y introduisent aux différentes époques de la putréfaction suivant les espèces, pour y déposer leurs œufs, d'où naissent les larves qui vivent de la pourriture.

Ce détail nous montre que c'est bien d'après nature que le peintre a peint

ses putréfiés. Il n'a rien imaginé, rien inventé, pas même les petites bêtes qui courent sur les membres décharnés.

Nous venons de voir jusqu'où l'amour de l'exactitude a entraîné certains artistes, et comment le désir de réaliser de grandes et impressionnantes œuvres les a conduits bien loin des formes de l'idéale beauté, jusqu'aux extrêmes confins du laid et de l'horrible.



FIG. 341. — LE MÉDECIN.

(Danse des morts de Hans Holbein, images de la mort, à Lyon, par Jehan Frellon, éditeur, 1562.)



FIG. 342. — LE CHRIST GUÉRISSANT LES POSSÉDÉS.
(Miniature.)

CONCLUSION

Si le lecteur a bien voulu nous suivre jusqu'ici, il a pu constater que la série des œuvres d'art consacrées à la représentation des maladies et des difformités est longue, plus longue peut-être qu'il ne le supposait. Et cependant je n'ai point la prétention de l'avoir donnée complète. Elle reste ouverte et de nouvelles recherches l'allongeraient certainement encore. Comment les artistes que nous nous figurons volontiers, toujours en quête d'idéal, transportés sur les ailes de l'imagination au pays du rêve où rayonne la beauté supra-humaine, ont-ils pu descendre jusqu'à se complaire, non seulement dans la réalité saine et forte, mais jusque dans ce que la nature a d'imparfait, d'incorrect, parfois même de monstrueux ? Devons-nous voir là une simple exception, une exception qui confirme la règle, ou bien plutôt cette rencontre de tant d'artistes éminents, de pays et d'époques si divers, en dehors des sentiers battus, ne renferme-t-elle pas en elle-même un enseignement qu'il importe de mettre en lumière ?

Il nous apparaîtra avec une grande évidence, cet enseignement, si, nous dégageant des préjugés d'une certaine éducation, nous pensons que le domaine de l'art n'est peut-être pas aussi restreint qu'on l'a enseigné bien souvent, et qu'en tout cas, il n'est pas limité à ces temples où se célèbre le culte exclusif de la traditionnelle beauté.

Sans entrer dans les discussions plus ou moins vaines de l'esthétique, ni chercher à définir, une fois de plus, les termes demeurés jusqu'ici indéfinissables de « beau » et de « beauté », il nous semble que l'œuvre des artistes que nous venons d'étudier, semblable à ces cas tératologiques qui nous éclairent sur la constitution des êtres normaux et complets, peut nous fournir sur l'objet et le but des beaux-arts d'utiles et précieuses indications.

N'en devons-nous pas conclure, en effet, que l'art ne doit pas se borner à la reproduction d'une seule catégorie d'êtres spécialement choisis et nécessairement variables suivant les époques, le goût et la mode, que l'art n'a point à subir les entraves des théoriciens et des écoles et que le seul maître qu'il doive servir avec respect c'est la nature elle-même, et non pas une nature choisie et comme triée sur le volet, mais la nature tout entière ?

Tout ce qui vit et palpite ici-bas, ce que nous appelons beau comme ce que nous appelons laid, les êtres comme les choses, car l'inerte matière a aussi sa vie, est son domaine. Il est vaste comme le monde, éternel comme lui. Son rôle est de nous donner, dans ses œuvres, une fidèle image de la vie partout répandue, et son but est de faire passer dans l'âme de tous les pensées qui hantent le cerveau, les émotions qui agitent le cœur de tous ceux qui parlent le langage des formes en maniant l'ébauchoir ou le pinceau.



J. Laurent, phot.

FIG. 343. — PORTRAIT DU NAIN EL PRIMO, PAR VÉLASQUEZ.

(Musée du Prado, Madrid.)



Hanfstængel, phot.

FIG. 344. — ÉPISODE DE LA VIE DE TOBIE.

Musée de Berlin. École florentine.

TABLES

TABLE DES FIGURES

Figures. Pages.

FIN DE LA TABLE DES FIGURES.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTISTES CITÉS

Anonymes.

Gravures.



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X



FIG. 345. — SAINT AMBROISE QUI GUÉRIT UN POSSÉDÉ, PAR BON BOULOGNE.

(Chapelle Saint-Ambroise, aux Invalides.)

1729-01. Gravé et imprimé par Ed. Crété. — Corbeil.











